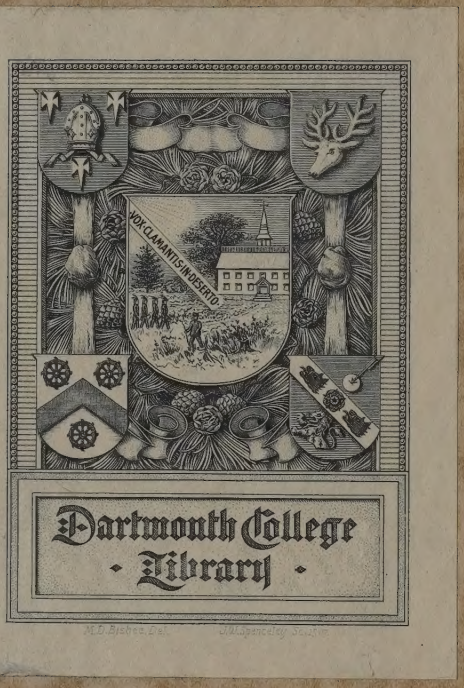


DISCARD

HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE

des origines à la fin du XV^{e} siècle

LES CONTINUATEURS DES VAN EYCK

82617

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

des origines à la fin du XV^{e} siècle

Les Continuateurs des Van Eyck

PAR

FIERENS-GEVAERT

Professeur à l'Université de Liége

Conservateur en chef des Musées Royaux de Belgique

PARIS et BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

1928

DISCARD

DARTMOUTH COLLEGE LIBRARY

245141

768.492
F46h
v.2

DARTMOUTH
COLLEGE
LIBRARY

ROBERT CAMPIN

On sait que, bien avant le XV^e^ siècle, les Pays-Bas se signalent par leur activité artistique, et l'éveil des milieux wallons semble y précéder celui des centres flamands. Sans remonter à la civilisation carolingienne, si florissante dans les régions mosanes, sans insister sur le trésor de Lobbes (X^e^ et XI^e^ siècles) entièrement disparu (du moins l'église abbatiale du XII^e^ siècle subsiste-t-elle, Montsalvat surprenant, austère joyau des collines qui couronnent la Sambre), sans énumérer les nombreuses églises romanes de la Wallonie, si gracieuses et si sobres, rappelons, pour marquer le goût éminent des Liégeois au XII^e^ siècle, que leur église de Saint-Barthélemy conserve de ce temps la célèbre cuve baptismale en bronze attribuée aujourd'hui à l'orfèvre Renier — *Renerus aurifaber,* — citoyen notable de Huy, sous le règne du prince évêque de Liége, Alberon I^er^, vers 1125. Dès le XII^e^ siècle, Tournai est une ville d'architectes, de sculpteurs, d'ouvriers d'art auxquels les villes environnantes font appel. L'expansion artistique de la vieille cité épiscopale est un phénomène remarquable et, pendant deux siècles, la ville où Roger de le Pasture devait voir le jour s'imposa comme la capitale artistique des Pays-Bas.

Au XIII^e^ siècle, tandis que l'art naît dans les Flandres avec une physionomie toute française, le Hainaut, le pays mosan et ce même Tournaisis augmentent et affinent leurs productions. Par toute la Wallonie, de magnifiques fleurs d'architecture surgissent, affirmant des qualités locales de sobriété et de délicatesse. Eglises et abbayes wallonnes s'ornent de couronnes, de lampes, de candélabres en métaux précieux, enrichis de pierreries et de perles d'une telle profusion que saint Bernard s'en émeut. Le bassin de la Meuse est comme le royaume des artistes du métal. Après maître Renerus, Huy connut le merveilleux émailleur Godefroid de Claire, auteur de « fiertes » exquises. Puis vint le génial orfèvre Hugo d'Oignies, nielleur, ciseleur, créateur de ravissantes dentelles métalliques, et dont la gloire ne devait être surpassée que par celle de Nicolas de Verdun.

Les ateliers de ces *aurifabri* ont-ils favorisé l'épanouissement de l'art des

Pays-Bas comme le firent les *botteghe* de leurs confrères italiens pour le trecento florentin? C'est bien possible et l'on souhaiterait qu'il fût répondu savamment à la question. L'importance de l'orfèvrerie ne suffit point cependant à expliquer la floraison de notre XIV[e] siècle, si belle qu'on la voit tout de suite rivaliser d'éclat avec celle des villes italiennes. L'intelligence et l'esprit publics, la curiosité et l'énergie sociales, le développement et la force des cités, le goût raffiné des œuvres de luxe atteignent alors un égal degré chez les Flamands et les Wallons — et si nous ne parlons pas d'une école wallonne de peinture ce n'est point que les peintres d'origine wallonne manquent, mais c'est parce qu'ils constituent avec les Flamands et les Hollandais, pendant tout le XV[e] et une grande partie du XVI[e] siècle, la grande école si parfaitement homogène des Anciens Pays-Bas.

On a noté justement qu'il existait deux histoires de cette école : l'une qui peut se lire dans les archives et l'autre qui est racontée par les œuvres. Et l'on a pu, hélas! ajouter que les points de contact entre les deux histoires sont extrêmement rares, n'existent pour ainsi dire pas. Ce qui est vrai pour nos *primitifs* en général (plusieurs tableaux de Jean van Eyck portent cependant des signatures authentiques) est vrai en général pour le premier en date peut-être de nos centres de peintres : l'école de Tournai. Des documents en abondance et pas un seul s'appliquant à telle ou telle œuvre. Cette école intéresse aujourd'hui la critique au premier chef; elle est doublement illustrée par l'énigme du maître de Flémalle (*alias* maître de Mérode) et la gloire de Roger de le Pasture dit van der Weyden.

* * *

C'est du côté de l'école de Tournai qu'on a trouvé une réponse à l'énigme susdite. Deux maîtres, Jacques Daret et Robert Campin, nous ont été successivement présentés comme s'identifiant avec le grand créateur anonyme. Campin l'a finalement emporté et l'on peut voir en lui le fondateur de « l'école » tournaisienne de peinture. Son nom semble indiquer une origine flamande (Campine limbourgeoise?). Sa femme s'appelait Isabelle de Stockhem — et Stockhem est un village voisin de Maesyck, patrie des peintres de l'Agneau. Campin, âgé de vingt-huit ans, s'établit à Tournai, dans les premières années du XV[e] siècle. Son premier logis, — en la Lormerie, — tou-

1. — ROBERT CAMPIN
Triptyque de l'Annonciation.
(*Coll. de la comtesse Jeanne de Mérode. — Château de Westerloo (Prov. d'Anvers)*

2. — ROBERT CAMPIN (atelier de)
Réplique de la partie centrale du Retable de l'Annonciation.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

chait à la cathédrale et le chœur de celle-ci dominait son atelier. En 1410, il achetait le droit de bourgeoisie et devenait dès lors sinon le peintre officiel — Tournai ne possédait point de *pourtraiteur* attitré — du moins le peintre ordinaire de la ville. Il polychromait et dorait des images sculptées, ornait des bannières, peignait des armoiries et des personnages sur les façades, fournissait des modèles aux dinandiers, tapissiers, orfèvres, — les métiers artistiques étant placés autrefois sous la direction des maîtres que l'on saluait comme les premiers de leur époque. Les sculpteurs tournaisiens, en qui on a voulu voir un moment les vrais inspirateurs du réalisme septentrional, devaient compter des maîtres originaux. Pourtant des textes en nombre imposant établissent que maître Robert et ses principaux confrères peintres fournirent des patrons aux sculpteurs et imagiers de la ville. Il leur arrivait même de diriger des travaux de sculpture; nous voyons Robert Campin entreprendre l'exécution d'une châsse et commander « les ouvriers de le taille de la fierte ». En 1420, devenu citoyen notable, il change de maison, s'établit dans le quartier Saint-Pierre, plus animé, plus commerçant, et, trois ans plus tard, à la faveur d'une révolution démocratique, parvient aux honneurs corporatifs et municipaux. En 1428, la réaction bourgeoise lui fait expier durement ses sympathies révolutionnaires: il est condamné à une forte amende, doit accomplir le pèlerinage de Saint-Gilles en Provence (on peut croire que les merveilles sculpturales de la célèbre église adoucirent sa peine), et se voit privé à perpétuité « d'être en loi et en office », c'est à dire que toutes les fonctions communales lui sont désormais interdites. Toutefois son atelier restait sans rival à Tournai. On connait les noms de quatre de ses élèves: Haquin de Blandain, Rogelet de le Pasture, Jacquelotte Daret et Willemet. Le premier ne s'éleva pas à la maîtrise; les trois autres acquirent le titre de maître en 1432, année néfaste pour Robert Campin. Le chef de l'école tournaisienne fut à nouveau frappé d'une condamnation. Sa faute, cette fois, n'était point d'ordre politique. On le bannit pour un an, à cause de «l'orde et dissolue vie» qu'il menait; mais grâce à l'intervention de la duchesse de Hainaut (Jacqueline de Bavière ou Marguerite de Bourgogne, douairière de Guillaume IV?), sa peine fut commuée en une amende. Dès lors, les commandes s'espacèrent. Pourtant, en 1438, Campin exécuta les importants cartons d'une *Vie de saint Pierre* dont la transposition sur toile fut confiée à Henri de Beaumetiel. Puis le silence se fait autour de l'artiste, qui meurt le 26 avril 1444. Deux de ses élèves étaient devenus célèbres: l'un, Roger de le Pasture, était

allé fonder l'école de Bruxelles; l'autre, Jacques Daret, allait à son tour quitter Tournai.

***

Nous possédons, on le voit, des notions biographiques suffisantes pour nous représenter la vie et les travaux « industriels » de Robert Campin. Aucune indication ne nous est parvenue sur son activité proprement artistique. Il y a les plus grandes raisons d'admettre que maître Robert et le grand anonyme désigné par les uns sous le nom de maître de Flémalle, par les autres sous celui de maître de Mérode, ne sont qu'une seule et même personnalité. Découvert par MM. Hymans et A.-J. Wauters, définitivement lancé par M. von Tschudi en 1898, cet artiste puissant occupe une place de premier rang dans l'école des Anciens Pays-Bas. Le «maître à la souricière», tel est le premier nom donné au peintre (en 1897, par Bode, dans des articles de la *Gazette des Beaux-Arts* sur le musée de Berlin) parce que l'un des volets de son fameux triptyque de Mérode nous montre saint Joseph fabricant des trappes à souris en bon escrinier médiéval. Le nom de « maître de Mérode » parut ensuite devoir s'imposer. Mais comme von Tschudi croyait que les pages capitales de l'artiste, conservées à l'Institut Staedel, provenaient de l'ancienne commanderie des Templiers de Flémalle, au pays de Liége, il adopta la désignation de « maître de Flémalle » qui a prévalu. L'étiquette de « maître de Mérode » était plus sûre; celle de « maître à la souricière » plus jolie et plus caractéristique; celle de « maître de Flémalle » a seule rencontré la grande popularité. Ce n'est pas sans raison pourtant que James Weale a pu dénoncer *the absurd title of master of Flémalle;* nous ne sommes pas certains, en effet, que les fragments de Francfort proviennent de la localité mosane; il se pourrait qu'ils fussent originaires de l'abbaye de Falin, près de Sedan. C'est à tort toutefois que l'on a mis en doute l'existence d'un établissement religieux à Flémalle (1).

Exception faite pour deux ou trois de ses œuvres, — notamment la *Vierge* et la *Véronique* de Francfort, — le maître insigne que l'on identifie avec Ro-

(1) Une charte donnée par Thibaut de Bar établit qu'il y avait, en 1173, dans la seigneurie de Flémalle, un hôpital de l'ordre des Templiers (les Hospitaliers de Jérusalem) et un commandeur nommé Jehan. Ce n'est que dans le courant du XVI[e] siècle que l'ordre vendit (probablement) sa commanderie de Flémalle en se réservant toutefois la collation de la cure qui se fit alors par la commanderie de Villers-le-Temple, une des sept commanderies belges

3. — ROBERT CAMPIN
Madone allaitant l'Enfant.
(National Gallery, Londres)

4. — ROBERT CAMPIN
Le Bon Larron. — Fragment d'une Descente de Croix.
(Institut Staedel, Francfort)

5. — ÉCOLE BRUGEOISE. Vers 1500
Portement de Croix. — Crucifixion. — Déposition de Croix.
(*Musée de la cathédrale Saint-Sauveur, Bruges*)

bert Campin, se recommande moins par son lyrisme que par sa facture ferme, positive, sa plasticité toute sculpturale. On a souvent dit que les peintres tournaisiens avaient une esthétique de statuaires, et l'on croyait pouvoir établir leur soumission aux imagiers de leur milieu; nous avons vu que les peintres, au contraire, inspiraient les maîtres de taille, mais il est certain qu'établissant des modèles pour les sculpteurs, leur style s'en devait ressentir. Les mérites de Campin ne sont pas seulement dans une grande rigueur plastique, mais aussi dans une charmante intelligence du décor et des accessoires. Il est primitif par la composition et l'ordonnance, médiéval par sa conception sommaire de la perspective et les maladresses de son dessin, mais il est moderne par l'atmosphère de réalité et le pittoresque de ses intérieurs. Conteur délicieux, amoureux de vieilles méthodes, il s'abandonne parfois à des bavardages exquis, comme le feront les peintres du début du XVI[e] siècle, et sa célèbre *Annonciation* de la collection de Mérode, autour de laquelle on a groupé tout ce que l'on croit avoir conservé de sa production ou de son école, nous livre à cet égard tous les secrets de son tempérament. Il est peu sensible à la beauté formelle de l'être humain, spécialement à celle de la femme, et ses procédés plastiques aboutissent souvent à des formes lourdes. Ce n'est pas au milieu tournaisien, très inféodé aux élégances maniéristes de l'art français du XIV[e] siècle, que se rattache le style « flémallien » — mais au milieu dijonnais des environs de 1400, où se manifestèrent les premiers signes d'un art septentrional nettement réaliste. Il en existe une preuve marquée : le musée de Berlin possède une copie d'une œuvre perdue du maître : *La vengeance de la reine Thomyris;* en connexion avec le cycle topologique du *Speculum humanae salvationis,* le sujet appartenait sans doute à une série de peintures décorant un hôtel de ville (une autre copie du XIV[e] siècle, avec de légères variantes, est à l'Académie de Vienne). Ce qui nous intéresse spécialement, c'est que la scène rassemble des personnages enturbannés dont le style dérive de l'orientalisme du *Martyre de saint Denis* du Louvre. Campin peut s'être formé ou développé à Dijon. La révolution eyckienne l'aura détaché de notre école « trécentiste » et s'il ne réussit pas à rompre avec toutes les traditions, il finit cependant par nous apparaître comme un adepte résolu de la technique nouvelle. L'influence italienne, si puissante dans l'art cosmopolite des environs de 1400, se prolonge au moins dans une de ses productions : une *Vierge dans l'abside* accompagnée de deux anges jouant l'un de la harpe, l'autre du luth. Ces musiciens célestes avaient pris une grande place dans les

œuvres des successeurs de Giotto. Quelles sont les étapes de leur vol vers le Nord? Point n'est besoin de répéter les hypothèses proposées à ce sujet. Robert Campin les adopte et leur assure dans notre école une vogue qui sera culminante avec Memlinc. Il introduit dans l'art septentrional une *Vierge avec l'Enfant* inscrite dans un *tondo* et rencontre, cette fois encore, une faveur durable. L'art italien laisse d'ailleurs son style et sa personnalité intacts. On croit discerner dans son art quelque chose des maîtres allemands du Haut-Rhin et on a rapproché Robert Campin de Conrad Witz. Les affinités entre les deux maîtres sont grandes mais elles ne font que confirmer à nos yeux la commune ascendance dijonnaise des deux peintres. Malouel, Sluter, les van Eyck sont à l'origine du style de Robert Campin et celui-ci doit être tenu pour une individualité portant les signes les plus nets de l'école des Anciens Pays-Bas à ses débuts. C'est un maître de « chez nous », fidèle à sa race et bâtissant avec Jean van Eyck et Roger van der Weyden la *porta triomphalis* sous laquelle passeront nos maîtres du XV[e] siècle.

***

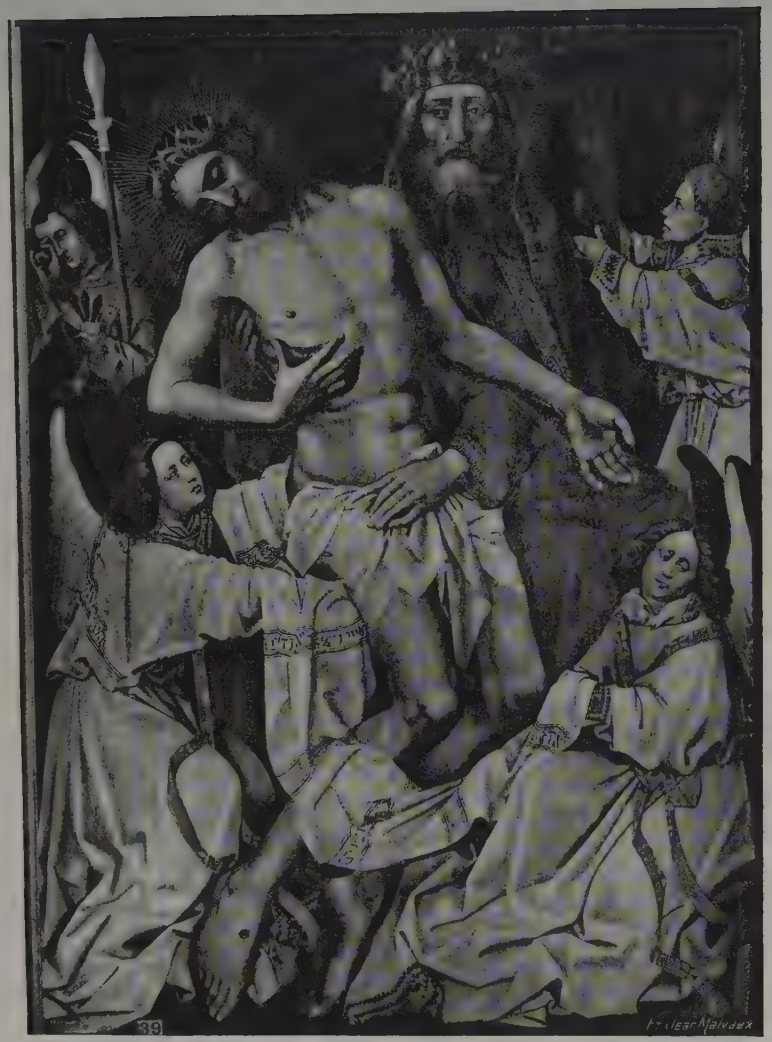
La plus ancienne peinture que nous connaissions de Robert Campin est un panneau du Prado rassemblant deux épisodes du *Mariage de la Vierge*, à gauche le miracle du bâton, à droite la cérémonie nuptiale. Au revers sont deux figures en grisaille: Jacques le majeur et une sainte avec le ciboire (sainte Claire?). L'œuvre doit dater des environs de 1420-1425 et révèle un artiste vigoureux, maladroit, volontiers bizarre, indifférent aux grâces de l'art cosmopolite mais épris comme ses prédécesseurs du détail des costumes, de l'architecture et, par surcroit, tributaire de leur orientalisme. La contiguité des deux scènes et la mitoyenneté marquée par le décor architectural, sont des procédés de mise en scène qu'adopteront Roger et ses épigones. Le *Mariage de la Vierge* aurait formé diptyque avec une *Annonciation* également conservée au Prado. Les deux panneaux proviennent de l'Escurial — mais l'*Annonciation* est de dimensions légèrement plus petites et son exécution n'est pas encore digne du grand technicien que fut Campin. La mise en page, par contre, en est frappante; elle sera reprise par le maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence et par Conrad Witz. Et Campin, dans sa célèbre *Annonciation* de Mérode, peindra une Madone assise et lisant de la même manière. Mais avec quelle autre puissance technique !

***

6. — ROBERT CAMPIN
La Vierge et l'Enfant.
Fragment d'un retable de la Vierge.
(*Institut Staedel, Francfort*)

7. — ROBERT CAMPIN
Sainte Véronique.
Fragment d'un retable de la Vierge.
(*Institut Staedel, Francfort*)

8. — ROBERT CAMPIN
La Sainte Trinité (grisaille).
Revers de la Sainte Véronique.
(*Institut Staedel, Francfort*)



9. — ÉCOLE BRUXELLOISE. Vers 1500.
La Trinité (d'après Robert Campin).
(*Musée communal de Louvain*)

10. — ROBERT CAMPIN
La Madone et l'Enfant.
(*Musée de Berlin*)

L'*Annonciation* qui décore la chapelle privée du château de la comtesse Jeanne de Mérode (Westerloo-Tongerloo, province d'Anvers) est une œuvre d'importance majeure, malgré les inhabiletés de la perspective, le défaut de liaison des personnages avec le sol, la gaucherie de certaines attitudes, les dispositions conventionnelles des draperies, l'*incunabilisme* marqué de l'ensemble. Tout de suite, l'on est conquis par la grâce du détail, les exquises qualités narratives du peintre. Au centre, la Vierge, vêtue d'une robe et d'un manteau rouges, tient un missel ouvert et ne semble pas s'apercevoir de la présence de l'ange, dont elle est séparée par une petite table ronde où le lys virginal s'épanouit dans un vase d'aspect persan. Sur le volet de droite (à gauche du spectateur), figurent les donateurs, les époux Ingelbrechts, croit-on, de Malines ou de Bruges (1), agenouillés dans une cour qu'entoure un mur crénelé. Derrière eux, un personnage ouvre une porte et l'on aperçoit un bout de rue avec une vieille femme assise et un cavalier monté sur un cheval blanc... A gauche, saint Joseph dans son échoppe termine une souricière. L'habile artisan en chaperon bleu et robe de bure, a placé sur l'appui de sa fenêtre un échantillon de son savoir-faire. A travers la baie on découvre une rue claire et gaie, — et l'on s'attend à ce qu'un des promeneurs qui animent l'admirable site urbain vienne acheter à saint Joseph son ingénieuse petite trappe à rongeurs.

Le type de Marie — joues massives, nez allongé, paupières bombées petit front arrondi, cou puissant et court — est sans grâce, encore que le modelé en soit fort délicat. Comme la Madone de l'*Annonciation* du Prado, la Vierge est assise, ou plutôt presque accroupie devant un banc. Sa position est instable et l'on se demande si elle repose sur des coussins empilés ou si elle touche le gradin antérieur du siège. Un flot de plis tourmentés enveloppe ses jambes et s'enchevêtre sur ses pieds. C'est ce que l'on a pu appeler avec raison la rhétorique des draperies de Robert Campin. La Vierge a dé-

(1) Les fenêtres, dans la partie centrale, montrent des blasons représentant, suivant von Tschudi, à droite les armes de la famille flamande Ingelbrechts, à gauche celles de la famille rhénane Caluens (Lohausen). Les armes de droite, celles du donateur par conséquent, ont été portées à Malines, dans la première moitié du XV^{e} siècle, par les membres de la famille Ingelbrechts. Pour Hulin de Loo, nous n'aurions jusqu'à présent aucune certitude quant aux armes de la donatrice. Suivant M. Hocquet, archiviste de la ville de Tournai, cette ville, au XV^{e} siècle, comptait des Ingelbrechts parmi ses habitants. Ajoutons que le triptyque de Mérode proviendrait de Bruges.

ployé un missel qu'elle tient de ses mains solides et quelque peu noueuses. La robe de l'Ange affecte également des outrances un peu pédantes dans les cassures et circonvolutions des plis. Ce qui nous captive par-dessus tout, c'est le décor d'une précision, d'un esprit, d'une justesse incomparables, ce sont les entaillures délicates du banc et des volets, les objets en dinanderie, le cierge qui se consume. Si telle imperfection formelle nous ramène aux premières années du XV^e^ siècle, la joie du peintre à raconter des scènes de genre nous conduit tout droit au XVI^e^. Pour la vérité du détail, Campin rivalise avec Jean van Eyck; ce qu'il n'a pu lui emprunter, c'est le pouvoir de concentration; ce qu'il n'a pu égaler, c'est le drame lumineux qui fait de l'intérieur des Arnulfini un Rembrandt avant la lettre. Un irrespectueux est allé jusqu'à dire que les accessoires de l'*Annonciation* sentaient un peu le bric à brac. Mais qui ne passerait des heures à contempler ce vase, ce livre, ce banc, cette bouilloire, cette vue de ville — du type des cités eyckiennes — et l'étonnante échoppe du bon escrinier saint Joseph, maître ès arts de charpenterie, menuiserie, découpage et forage de planchettes pour trappes, pièges, boîtes à surprises?

Chaque partie du triptyque est traitée comme un tout; on peut, jusqu'à un certain point, faire la même remarque au sujet des œuvres de Roger. C'est une particularité qui relève de traditions archaïques. Mais Roger obtiendra pour ses retables un ensemble imposant que l'on ne trouve pas encore chez son maître. Entre Jean van Eyck unifiant ses conceptions par la concentration de la lumière, la vie intérieure des êtres et des choses, et Roger van der Weyden traduisant ses visions mystiques avec une clarté parfaite, Robert Campin est d'une signification moins nette et moins lisible. Les primitifs du XV^e^ siècle ont traité le thème de l'*Annonciation* avec des nuances très délicates. Jean van Eyck, dans les revers du polyptyque de l'*Agneau*, n'a pas cherché à traduire l'émotion dramatique qui s'empare de Marie à l'approche du messager; son art concentré exprime l'essentiel du mystère initial. Roger en dégage le drame. Chez Campin, ni action, ni synthèse : la Vierge reste plongée dans sa lecture; elle n'a même pas aperçu l'Ange. Ce sont les accessoires qui décèlent le génie du peintre. Est-ce à dire que Campin n'a fait accomplir aucun progrès à l'art, qu'il n'est qu'un admirable technicien et metteur en scène? Sa perspective a beau être rudimentaire, il a certainement apporté des solutions nouvelles au problème de l'espace; il marque la distance entre les personnages et le décor; la place publique, au-delà de l'étalage de saint

11. — ROBERT CAMPIN
Scènes du Mariage de la Vierge.
(*Musée du Prado, Madrid*)

12. — ROBERT CAMPIN
La Madone trônant.
(*Musée d'Aix-en-Provence*)

13. — ROBERT CAMPIN
Madone et Enfant.
(*Musée de l'Ermitage, St-Pétersbourg*)

Joseph est bâtie avec sûreté par un architecturiste qui ne transige pas avec les lois de son art. Une claire lumière pare toutes choses. Beautés techniques! Assurément. Mais révélatrices de sensations aiguës, sinon d'émotions.

L'*Annonciation* de Mérode fut sans doute jadis le joyau de quelque église (de Bruges?). Peintres et sculpteurs la répétèrent. Sa célébrité, de la sorte, s'atteste ainsi que son accessibilité. Des répliques de la partie centrale sont au musée de Cassel (provenant du château de Hanau) et au Musée royal de Bruxelles. Un dessin à la plume de la bibliothèque de l'Université d'Erlangen reproduit également la scène centrale du célèbre triptyque. Le « maître des jardins d'amour » s'inspire pour l'une de ses gravures: *Saint Eloi au travail,* du saint Joseph dans son échoppe (Cabinet des Estampes, Amsterdam). L'esprit original de Campin habite le panneau du musée de Bruxelles, malgré quelques différences avec le prototype: dédoublement de la fenêtre, image de saint Christophe sur la hotte de la cheminée, brosse de chiendent accrochée à la muraille et geste soumis de la Vierge qui devient l'*Ancilla Domini,* tout en gardant un visage sans étonnement. Comment, sur ce dernier point, apprécier les intentions du peintre? La réplique de Bruxelles a été restaurée avant son entrée au Musée royal; la tête de Marie est une « reconstitution ». Néanmoins ce panneau garde quelque chose de l'infaillibilité technique du maître de Mérode; le saint Christophe, la brosse, le vase oriental sur la petite table sont d'un grand praticien. Les restaurateurs ont respecté aussi le chandelier en laiton que la cire d'un cierge décore de longues et fines larmes. C'est une merveille, une signature, la preuve, pensons-nous, que cette réplique sort de l'atelier du maître.

La *Madone allaitant l'Enfant,* qui des collections Somzée et Salting a passé à la National Gallery, répète le type placide, plantureux, massif — on a même dit bovin! — de la Vierge de Mérode. La tête de Marie se découpe sur un écran d'osier placé devant une cheminée gothique. (Cet écran est pareil à celui devant lequel est assis Jean de Berry dans l'enluminure symbolisant le mois de janvier des *Heures* de Chantilly. Les frères de Limbourc étaient, croit-on, les neveux de Jean Malouel. Cet accessoire de la *Madone* Somzée-Salting nous ramène donc à nouveau au milieu dijonnais — comme aussi la puissante plasticité de l'œuvre). Par la fenêtre, à gauche, on aperçoit une ville emmuraillée, de caractère eyckien — comme la place qu'on découvre au fond de l'échoppe de saint Joseph. Comme dans l'*Annonciation* de Mérode,

la Madone est mal assise, devant son banc de bois plutôt que dessus. (Elle appuie le bras gauche sur une crédence richement sculptée et surmontée d'un calice; les restaurateurs ont opéré sans discrétion dans cette zone de l'œuvre, mais le reste est très bien conservé). La savante disposition des plis, une fois de plus, n'est pas exempte de quelque rhétorique — et il faut bien convenir que la Madone, pas plus que celle de Mérode, n'est transfigurée « par l'illumination mystérieuse de la grâce ». Elle est bien, comme dit J.-K. Huysmans, une matrone riche et « fière d'occuper un prie-Dieu de son choix ». Mais un sentiment d'intimité profonde règne dans cet intérieur. Les objets vivent; la chambre est pleine de réalité et de profondeur. Les figures sculpturales restent au-devant de la scène; leur relation avec le décor ambiant est certainement sentie par le peintre mais elles ne « s'enfoncent » pas dans la composition et il en est partout de même chez Campin qui, entre les grandes figures d'avant-plan et les personnages microscopiques du fond, ne trouve pas le moyen de grouper des acteurs ou figurations intermédiaires. Son élève Roger, pendant longtemps, sera soumis au même primitivisme. Maître et disciple ont résolu le problème de l'espace pour ce qui est du décor, non pour ce qui est des figures. Chez Campin, les personnages — et notamment la *Madone* de la National Gallery — sont pour cette raison à mi-chemin de l'abstraction et de la réalité. Le coloris non dépourvu de monotonie, le caractère plastique fortement accentué de cette *Madone* ne peuvent que souligner cette impression.

***

En 1426, Robert Campin reçoit dans son atelier « l'apprenti » Rogelet de le Pasture, — et nous avons tout lieu de croire que, déjà préparé dans quelque autre atelier ou par l'exercice d'un autre art, cet apprenti fut tout de suite un maître. Et c'est pendant « l'appresure » de Roger que s'élaborent dans l'atelier de Campin deux chefs-d'œuvre dont le caractère dramatique et mystique fait contraste avec l'attrait pittoresque, narratif, presque anecdotique des autres productions de maître Robert. Ces deux œuvres sont une *Descente de Croix* et un *Retable de Marie*.

La *Descente de Croix* nous est connue par une copie ancienne, de facture malheureusement détestable, que conserve la Royal Institution de Liverpool. Nous pouvons nous rendre compte de la grandeur et de la beauté de l'œuvre originale par l'admirable fragment qui nous est parvenu de l'un des

14. — ROBERT CAMPIN
La Nativité.
(*Musée de Dijon*)

15. — ROBERT CAMPIN (d'après)
La Légende de saint Joseph.
(*Église d'Hoogstraeten, Province d'Anvers*)

16. — ROBERT CAMPIN (d'après)
Madone dans l'abside, avec deux anges musiciens.
(*Collection Fiévez, Bruxelles*)

volets: *le Bon Larron.* (Ce panneau est coupé de telle sorte qu'on ne voit plus que le larron et la partie supérieure des soldats). Disposée en triptyque, la *Descente de Croix* devait mesurer plus de 2 mètres de large et près de 2 mètres de haut. C'était une production culminante de la première moitié de notre XV[e] siècle. Le *Larron* dit les hauteurs techniques atteintes dans l'œuvre. Le coloris gris, crayeux, n'a pas la richesse de celui des van Eyck. Tributaire encore des traditions médiévales, le peintre pourtant avance avec énergie dans les chemins du nouveau réalisme. Les plaies affreuses qui entaillent les jambes de Gesinas, la main du centurion d'avant-plan, rendue avec ses veines, plis, nodosités, sont d'un partisan résolu, d'un chef de la révolution artistique. Ce qui dépasse les ordinaires possibilités du génie de Campin, c'est l'expression de cette figure, son repos frémissant, douloureux, voisin de la mort et laissant subsister, derrière les paupières closes, comme une résignation pleine de visions intérieures. Ce fragment éclaire la conception générale de l'œuvre. Contemporaine du polyptyque de l'*Agneau,* cette *Descente de Croix* n'a ni la grandeur de style, ni la souplesse de coloris du roi des Retables; le fond d'or et le paysage schématique relèvent de l'idéalisation médiévale. L'intention morale, elle aussi, est en accord avec les aspirations du Moyen âge: émouvoir l'âme et la purifier par la représentation de la vie et des souffrances du Sauveur. Le cycle des pensées du trecento se continue. Mais une sensibilité aiguë, inédite dans l'art, oserons-nous dire moderne, apporte une vie profonde dans cette représentation d'un événement dramatique et s'oppose à la sereine beauté théologale de l'*Agneau mystique.* Un sens de la composition *animée,* que les van Eyck ne connaissent pas, nous est révélé à travers les audaces du nouveau réalisme et dans les essais d'un équilibre lourd mais sûr. Le panneau central se relie parfaitement aux volets où se continuent les hauteurs du Golgotha. Le drame atteint le maximum de mouvement dans la partie centrale; il s'apaise dans les volets et ce contraste — qualité essentielle de l'action pathétique — est une trouvaille où s'annonce toute une orientation nouvelle de l'art. Il est remarquable qu'à l'aurore de l'école des Ancien Pays-Bas apparaisse le thème dont Rubens fera le centre de notre peinture nationale du XVII[e] siècle.

Un *Livre d'Heures* de la collection d'Arenberg (jadis à Bruxelles), vraisemblablement antérieur à 1430 (1), contient une copie libre de la *Descente de Croix,* qui se trouve ainsi située entre 1426 et 1430. — La copie de Liver-

(1) Hulin de Loo. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique,* 1911.

volets: *le Bon Larron.* (Ce panneau est coupé de telle sorte qu'on ne voit plus que le larron et la partie supérieure des soldats). Disposée en triptyque, la *Descente de Croix* devait mesurer plus de 2 mètres de large et près de 2 mètres de haut. C'était une production culminante de la première moitié de notre XV[e] siècle. Le *Larron* dit les hauteurs techniques atteintes dans l'œuvre. Le coloris gris, crayeux, n'a pas la richesse de celui des van Eyck. Tributaire encore des traditions médiévales, le peintre pourtant avance avec énergie dans les chemins du nouveau réalisme. Les plaies affreuses qui entaillent les jambes de Gesinas, la main du centurion d'avant-plan, rendue avec ses veines, plis, nodosités, sont d'un partisan résolu, d'un chef de la révolution artistique. Ce qui dépasse les ordinaires possibilités du génie de Campin, c'est l'expression de cette figure, son repos frémissant, douloureux, voisin de la mort et laissant subsister, derrière les paupières closes, comme une résignation pleine de visions intérieures. Ce fragment éclaire la conception générale de l'œuvre. Contemporaine du polyptyque de l'*Agneau*, cette *Descente de Croix* n'a ni la grandeur de style, ni la souplesse de coloris du roi des Retables; le fond d'or et le paysage schématique relèvent de l'idéalisation médiévale. L'intention morale, elle aussi, est en accord avec les aspirations du Moyen âge: émouvoir l'âme et la purifier par la représentation de la vie et des souffrances du Sauveur. Le cycle des pensées du trecento se continue. Mais une sensibilité aiguë, inédite dans l'art, oserons-nous dire moderne, apporte une vie profonde dans cette représentation d'un événement dramatique et s'oppose à la sereine beauté théologale de l'*Agneau mystique.* Un sens de la composition *animée*, que les van Eyck ne connaissent pas, nous est révélé à travers les audaces du nouveau réalisme et dans les essais d'un équilibre lourd mais sûr. Le panneau central se relie parfaitement aux volets où se continuent les hauteurs du Golgotha. Le drame atteint le maximum de mouvement dans la partie centrale; il s'apaise dans les volets et ce contraste — qualité essentielle de l'action pathétique — est une trouvaille où s'annonce toute une orientation nouvelle de l'art. Il est remarquable qu'à l'aurore de l'école des Ancien Pays-Bas apparaisse le thème dont Rubens fera le centre de notre peinture nationale du XVII[e] siècle.

Un *Livre d'Heures* de la collection d'Arenberg (jadis à Bruxelles), vraisemblablement antérieur à 1430 (1), contient une copie libre de la *Descente de Croix*, qui se trouve ainsi située entre 1426 et 1430. — La copie de Liver-

(1) Hulin de Loo. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1911.

pool porte aux revers les figures de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint Julien* et sur le volet de droite les armes de Bruges. Elle provient de Bruges et probablement de l'hôpital Saint-Julien de cette ville. Bruges possède une œuvre fort intéressante qui répète des particularités du triptyque perdu; c'est un ensemble de 1500, représentant le *Portement de Croix*, le *Crucifiement* et la *Déposition de Croix*, faussement attribué jadis à Gérard van der Meire (musée de la cathédrale Saint-Sauveur). On y retrouve le *Bon Larron* de Francfort; la tête a changé mais le dessin du corps, les plaies des jambes sont indentiques. Et c'est du fragment de Francfort aussi que dérivent, dans le triptyque anonyme de Saint-Sauveur, le centurion à cimeterre se frappant la poitrine, les figures de la Vierge, de saint Jean. — Les armes de la vieille cité peintes sur la réplique de Liverpool, ces réminiscences dans une œuvre de la cathédrale brugeoise, donnent à croire que l'original de la *Descente de Croix* se trouvait jadis à Bruges même. — Les sculpteurs ont reproduit aussi plus ou moins librement la *Descente de Croix*. On peut en citer au moins une preuve. Dans l'ancienne collection E. Schweitzer (Berlin) dispersée en 1918 se trouvait un bas-relief d'une *Descente de Croix* avec plusieurs figures démarquées du panneau central.

Du *Retable de la Vierge*, originairement à Flémalle ou à Falin, nous ne possédons que des volets (Institut Staedel, Francfort) : *la Vierge, Sainte Véronique* et une *Sainte Trinité* en grisaille, jadis au dos de *Sainte Véronique*. (Au revers de la Madone est une *Mater Dolorosa* de date postérieure). La Vierge conserve encore des signes d'archaïsme et l'Enfant nous ramène aux créations de Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. Mais dans toute l'œuvre de Robert Campin, rien n'égale cette figure « au point de vue de la piété, au point de vue de l'âme ». Ce n'est plus la jeune femme placide du retable de Mérode, ni la jeune mère opulente et tranquille de la National Gallery, ni la Madone très humaine que l'artiste évoquera dans des scènes variées et pittoresques de la jeunesse de Marie. C'est une grave, sublime et surnaturelle figure. Pour J.-K. Huysmans, un abîme sépare la Madone allaitant l'Enfant Jésus du musée de Francfort, de la Madone allaitant l'Enfant Jésus de la National Gallery et « l'abîme est tel qu'il a fallu un coup de la grâce pour le combler ». Nous ne sommes plus en présence d'une matrone riche et fière, mais d'une « sainte vivant de la vie contemplative dans un cloître ». Marie est plus qu'une femme, plus qu'une sainte. Elle est reine et ce sont les douleurs pressenties, dissimulées et pourtant sensibles sur son

17. — ROBERT CAMPIN (d'après)
La Madone dans l'abside.
(*Collection Böhler, Munich*)

18. — ROBERT CAMPIN (d'après)
La Madone dans l'abside.
(*National Gallery, Londres*)

19. — ROBERT CAMPIN
Crucifixion.
(*Musée de Berlin*)

20. — ROBERT CAMPIN (D'APRÈS)
Messe de saint Grégoire.
(*Ancienne collection Weber, Berlin*)

visage qui lui confèrent la royauté du ciel. — La *Véronique*, plus dramatisée, vit de la même émotion intérieure et se hausse aux mêmes cimes mystiques. La couleur dans les deux panneaux est pleine, solide, avec quelque chose de métallique, d'acerbe, que nous aurions pu noter dans le *Triptyque de Mérode* et surtout dans le *Bon Larron*. La lumière, plus uniforme que chez les van Eyck, a par instants des éclats blêmes.

La *Trinité* en grisaille reproduit une sculpture. Les têtes du Christ et de Dieu le Père ont le pathétique des visages de la Vierge et de sainte Véronique. Les clairs et les ombres, les jeux de lumière qui enveloppent cette *Trinité* sont traités avec le plus vif sentiment de la réalité. Robert Campin portait un intérêt spécial au problème de la lumière; il a proposé des solutions parfois intransigeantes mais toujours sincères et fécondes. — Une autre *Trinité* de petites dimensions, tenue pour une œuvre de Campin, est à Saint-Pétersbourg. L'attitude du Christ soutenu par Dieu le Père a été souvent reprise dans la suite et notamment dans un dessin de l'Ashmolean Museum à Oxford, dû à quelque élève de Roger van der Weyden. C'est le même motif que des brodeurs utilisent au dos d'un manteau de chœur (musée de Berne) et c'est le même Christ mort que l'on voit dans l'antependium d'une broderie de la Toison d'or.

De la *Trinité* de Francfort dérivent deux peintures conservées en Belgique, l'une au Musée communal de Louvain, l'autre au musée de Bruxelles. Dans les deux tableaux, Dieu le Père, revêtu d'habits ecclésiastiques, tient le Christ mort sur ses genoux. Le Saint-Esprit et quatre anges portant les instruments de la Passion entourent le trône du Très-Haut. Le tableau de Louvain est celui dont la facture se rapproche le plus de celle de Campin, telle qu'elle se manifeste notamment dans l'*Annonciation* de Mérode et la *Vierge* de la National Gallery. L'œuvre, par malheur, n'est pas restée intacte et il y a quelque témérité, pensons-nous, à y voir une production originale comme l'a fait von Tschudi. Le tableau de Bruxelles, d'exécution assez médiocre, est une variante de proportions réduites qui provient également de Louvain. — Au revers du triptyque Edelheer (Saint-Pierre, Louvain) est une *Trinité* qu'il convient de rattacher au même cycle. — Colin de Coter, peintre du milieu bruxellois des environs de 1500, à qui l'on a songé pour les *Trinités* des musées de Bruxelles et de Louvain, a repris littéralement le thème de la *Trinité* avec quatre anges pour un triptyque dont des fragments

sont au Louvre, et l'interprétation de Colin de Coter a été reproduite ensuite par Koffermans (collection particulière à Madrid).

De même, les figures de la *Vierge* et de *Sainte Véronique* n'ont pas été négligées par les copistes. Un excellent dessin du Fitzwilliam Museum à Cambridge reproduit fidèlement la sainte Véronique. La collection Lazaro à Madrid et celle du Prof. Lanz à Amsterdam possèdent chacune une réplique de la Madone (à mi-corps).

***

Une question bien plus importante que l'exact relevé des répliques engendrées par la *Descente de Croix* et le *Retable de Marie* est celle de la collaboration de Roger van der Weyden à ces œuvres maîtresses. La *Descente de Croix* sortie de l'atelier de Campin fit époque pour sa plasticité puissante, son réalisme frémissant, la souffrance contenue des crucifiés, l'ordonnance enfin, fixant un aspect fugitif de la Passion avec un rythme éternel. Ainsi nous l'enseignent la chétive copie de Liverpool et le sublime fragment de Francfort. Roger, lui aussi, peignit une *Descente de Croix* illustre entre toutes, celle de l'Escurial, tout au début de sa carrière et l'on s'est demandé lequel des deux maîtres — Roger ou Campin — ouvrit la voie au lyrisme ou plutôt au réalisme mystique, lequel a traité le premier ce thème de la *Descente de Croix,* annonciateur du thrène glorieux de Rubens. L'antériorité appartient à Campin. La première en date des deux *Descentes de Croix* est de lui, — matériellement. Mais Campin est un conteur, un anecdotier, un bibelotier charmant; son génie est séduit par les aspects pittoresques et narratifs des histoires sacrées. On ne s'attend pas avec lui à des accents tragiques. Ils éclatent pourtant dans sa *Descente de Croix.* Ils sont la part de Roger, auteur « spirituel », inspirateur de l'œuvre. Les artistes du XV[e] siècle ne se trompaient pas sur l'identité de sentiment qui apparente l'œuvre de Campin et celle de Roger — grâce à l'intervention de ce dernier. Le maître des Banderoles pour l'une de ses gravures, a placé les deux larrons de Campin dans la composition de l'Escurial et aura rencontré cette combinaison dans quelque dessin antérieur, témoignage frappant de la collaboration supposée du maître et du génial élève.

Les trois panneaux du *Retable de la Vierge (la Vierge, Sainte Véronique, la Trinité)* se haussent également pour l'expression au niveau de

21. — ROBERT CAMPIN (suite de)
Le Christ entre la Vierge et un donateur.
(*Musée de la cathédrale Saint-Sauveur, Bruges*)

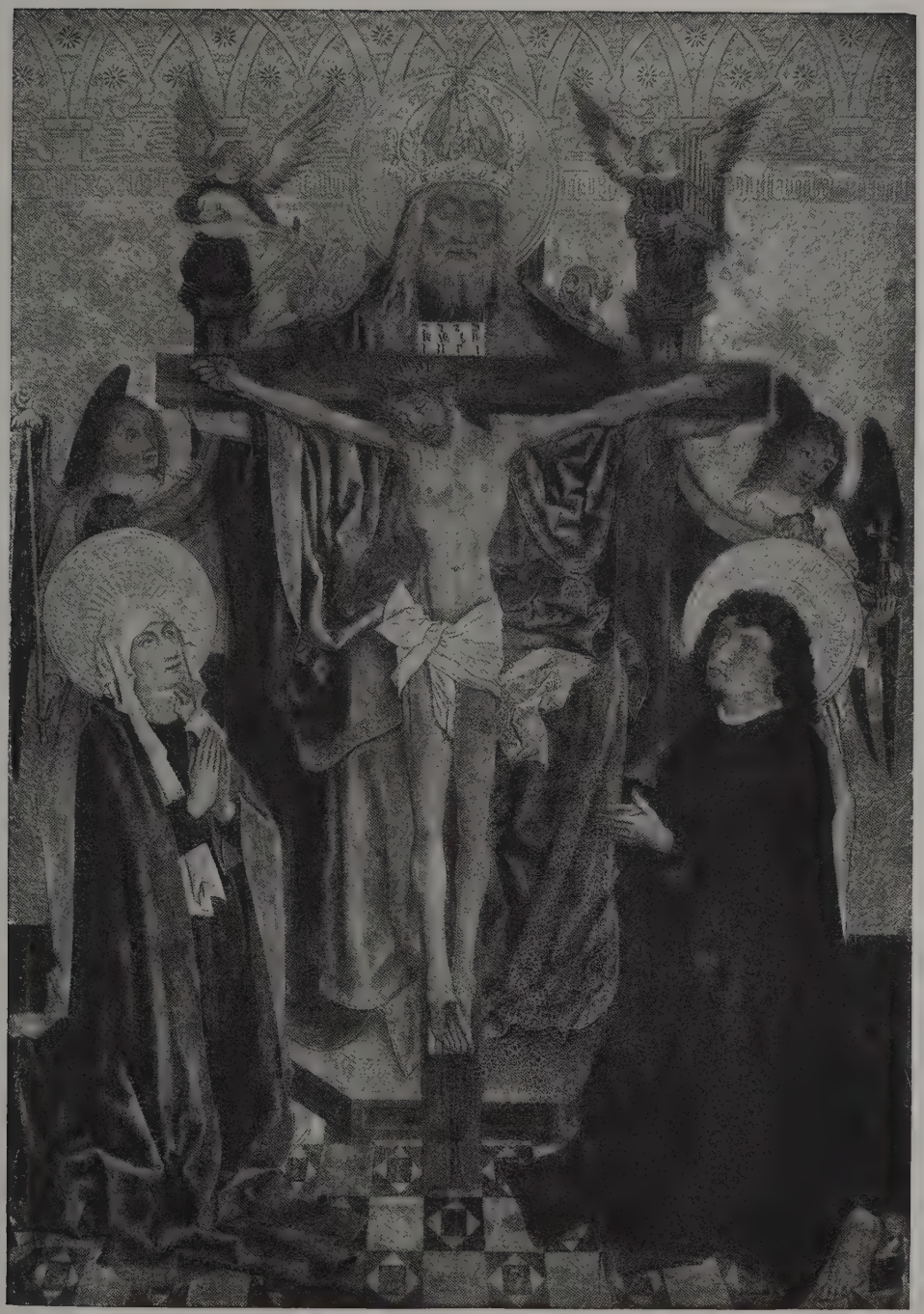
22. — ROBERT CAMPIN (suite de)
Le Christ parmi les anges portant les instruments de la Passion.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

Roger. Campin renonce ici à ses effets de peintre de genre, à sa joie de noter les jeux de lumière, de reproduire exactement de nombreux accessoires, de donner aux personnages sacrés des gestes d'humanité réelle. Campin, le maître, révèle ici la même puissance religieuse que l'élève, cette puissance où nous voyons le signe le plus authentique de la personnalité de Roger. Véritable énigme. A quoi tiennent ces écarts brusques dans l'œuvre de Campin, alors que Roger reste imperturbablement fidèle à son idéal mystique, idéal qui est la force, la nature même de son génie? Sans doute, au début de sa carrière, van der Weyden s'approprie la plastique de Campin, mais il est indépendant de son maître pour ce qui est de l'expression, et nous verrons à quel point, tout de suite, il domine celle-ci dans son chef-d'œuvre de l'Escurial. L'hypothèse d'une collaboration des deux artistes apporte seule une réponse satisfaisante. Cette collaboration est sensible dans la *Descente de Croix;* elle ne l'est pas moins dans les fragments conservés du *Retable de Marie.* Sans doute l'exécution est de Campin; les étoffes, les coiffes, le nimbe (et les mains) de la Vierge, la lourdeur archaïque de l'Enfant Jésus sont d'un technicien personnel très différent de Roger. La *Madone* de Francfort porte un anneau et a des manches avec poignets de fourrure que l'on retrouve chez la *Madone* de la National Gallery. La *Trinité,* par son éclairage habile, trahit également les pratiques de Campin. Mais l'expression de Dieu le Père, de la Madone, de Véronique, la manière sobre et large de détacher les figures féminines sur un fond de brocart oriental, — tout cela excède les ressources morales de Campin. C'est Roger qui a inspiré la dignité grandiose, le type, l'infinie douceur contemplative de la Madone; c'est son crayon (car il a fourni sans doute des préparations à son maître) qui a créé la main droite, si expressive, si poignante, de Véronique tenant le suaire. Les trois fragments de Francfort n'étaient-ils point d'ailleurs attribués à Roger avant que la critique n'eût créé la personnalité transitoire du maître de Flémalle, *alias* de Mérode, à présent muée en celle d'un citoyen remuant de Tournai : Robert Campin ?

Roger quitta très tard l'atelier de maître Campin. Celui-ci, après le départ de cet élève sans pareil, retourna aux compositions pittoresques et babillardes qui avaient sa préférence, en se souvenant parfois (comme dans les panneaux de Heinrich von Werl) des gestes inventés par Roger; et celui-ci poursuivit sa carrière de dramaturge religieux en délaissant graduellement la plastique de Campin, à son gré trop massive et charnelle.

***

Robert Campin, conteur, s'est fait l'historiographe de la Vierge Marie, de son bonheur intime, de ses fiançailles, de son mariage, de sa jeune maternité, de son ménage égayé par le labeur pittoresque de saint Joseph. Le diptyque de Madrid, l'*Annonciation* de Mérode, la Vierge de la National Gallery nous ont déjà fixés à cet égard. Apportons d'autres témoignages. Une *Madone avec l'Enfant,* du musée de Berlin, assise devant une muraille fleurie disposée en niche basse, est une œuvrette pleine de charme; elle date sans doute des débuts du maître et, bien entendu, la Vierge est aussi maladroitement assise qu'il est possible. Avec la *Madone* de l'Ermitage nous assistons à la toilette de l'Enfant Jésus: la Vierge réchauffe sa main au foyer, avant de toucher les chairs de l'Enfant entièrement dévêtu et qui paraît quelque peu redouter les soins maternels. Ce gracieux motif ne pouvait manquer d'inspirer d'autres peintres dans la suite. — La *Nativité* du musée de Dijon est un tableau de joie et de clarté; l'abus des philactères, chargés de lettres étranges, transforme cette œuvre en une sorte de grande miniature et l'éloigne du style sobre et sculptural du peintre de l'*Annonciation* de Mérode. Mais le saint Joseph de cette *Nativité* est frère de l'artisan que nous admirons dans le retable de Mérode, et la Vierge blonde, ouvrant ses belles mains, agenouillée dans les plis neigeux de son manteau, les trois bergers qui accourent ont une vérité parlante digne du « maître à la souricière ». Le paysage est exquis et d'une « modernité » qui contraste avec les nombreux archaïsmes de l'œuvre. Quelques personnages appartiennent aux évangiles apocryphes : la sage-femme Zélomi et sa compagne Salomé. Zélomi dit à Salomé: *Virgo peperit filium* et l'incrédule Salomé répond : *Credam quin probavero.* Sa main droite aussitôt est frappée de paralysie. Un ange alors lui apparaît et lui dit: *Tange puerum et sanaberis.* Cette jolie histoire est figurée dans la *Nativité* de Dijon et éclairée par les légendes des philactères. Elle était de nature à plaire au peintre qui s'attachait avec bonheur à retracer la vie de Marie. Sa *Nativité* fut, à juste titre, célèbre. La sage-femme vue de dos (Zélomi) a été copiée en contre-partie par le « maître de Francfort », pour son œuvre principale (musée de Francfort) et le paysage de la *Nativité* de Dijon se reconnaît dans le fond d'une *Adoration des Mages* du musée de Berlin, peinte à la fin du XV[e] siècle, d'après un original perdu de Robert Campin pour les uns, de Jacques Daret pour les autres. Un autre exemplaire de cette composition « flémallienne » est à l'Académie de Vérone. Une partie en est répétée, avec un paysage nouveau, dans une œuvre de jeunesse de Jacob van



23. — ROBERT CAMPIN (SUITE DE)
Dieu le Père soutenant le Christ en Croix.
(*Musée de Lyon*)

Amsterdam (1520, Musée épiscopal d'Utrecht). — La *Madone* trônant du musée d'Aix-en-Provence est un joyau de coloris précieux et d'exécution raffinée, peint pour l'abbaye d'Eaucourt-en-Artois au temps de l'abbé Pierre l'Escuyer. (Réplique au musée de Douai provenant de St-Bertin à St-Omer.) Nous avons constaté à diverses reprises l'impuissance du maître de Mérode à donner une attitude rationnelle à ses Madones assises. Il joue cette fois la difficulté. La *Madone* d'Aix-en-Provence est assise en plein ciel, sur un banc sculpté, tenant l'Enfant sur ses genoux. Elle ressemble à la Vierge de la National Gallery, mais elle est plus avenante. A ses pieds, sur la perspective d'un paysage un peu flou, se détachent saint Pierre, saint Augustin et le donateur. L'iconographie de ce tableau a plu, puisque le peintre du diptyque de Jeanne de Bourbon (Chantilly) et le maître de Moulins dans son œuvre principale (triptyque des Bourbons, cathédrale de Moulins) la répétèrent. — Ce glorificateur de la Vierge fut aussi le créateur des scènes familières de la Vie de Marie et Joseph. Il existe à l'église d'Hoogstraeten (province d'Anvers) une sorte de frise de deux mètres de long sur soixante centimètres de haut qui représente la *Légende de saint Joseph*, peinture assez rude, exécutée sur fond d'or, mais expressive et d'un grand intérêt documentaire. Les scènes des fiançailles et du mariage sont inspirées du diptyque de Madrid; les autres épisodes et même le paysage remontent au style du maître de Mérode. L'un des groupes montre saint Joseph agenouillé devant Marie et s'accusant de l'avoir soupçonnée; l'époux de la Vierge porte à la ceinture des outils de charpentier; d'autres, trop volumineux, sont déposés à terre. Ces outils sont ceux-là mêmes dont le saint Joseph du triptyque de Mérode se sert pour fabriquer des souricières. Le tableau d'Hoogstraeten est vraisemblablement la copie plus ou moins fidèle d'un original qui fut en possession de la famille seigneuriale de l'endroit: les sires de Lalaing. Dans les détails de cette œuvre perdue, le peintre-conteur avait sûrement mis tout son génie.

Il existe des Madones en buste, apparentées à la Vierge du *Retable de Marie* (mais avec l'Enfant reposant différemment sur la poitrine nue de sa mère), qui dérivent sûrement d'un original perdu du maître de Mérode. Citons les exemplaires des collections Friedsam à New-York (tondo); Johnson à Philadelphie; Laurent Meeûs à Bruxelles; du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique (tondo). — Nous mentionnions, au début de cette monographie de Campin, une composition du maître dont certains éléments semblent ori-

ginaires d'Italie: la *Madone debout dans une abside,* accompagnée de deux anges musiciens. D'innombrables répliques de ce thème sont à présent cataloguées et le prototype est resté introuvable. Pour Friedländer, les copies les plus rapprochées de l'œuvre originale sont celles où la perspective de l'architecture est conçue de telle manière que la niche semble plate et comme vue de haut. L'approfondissement de la niche par une meilleure construction en perspective et un point de vue situé plus bas dénotent un travail plus tardif. Des *Madones dans l'abside* se trouvent (ou se trouvaient) dans les musées et collections suivantes: Musée germanique de Nuremberg (échangée en 1923, à présent dans la collection Böhler, Munich); collection Coray Stoop à Zurich; Metropolitan Museum à New-York; coll. Robinson, Londres; coll. Albert Bossy, Paris; musée de Sigmaringen; National Gallery, Londres; coll. Ravaisson-Mollien, Paris (vendue en 1903); coll. Richtenberger, Paris (vendue en 1921); coll. Müller, Berlin; coll. Mann, Glasgow; coll. épiscopale, Chur; coll. Fiévez, Bruxelles. Au début du XVI[e] siècle, la composition transformée, avec cinq anges derrière un mur bas — au lieu des deux anges accompagnant la Madone — est utilisée par B. d'Orley (Prado à Madrid et Galerie d'Oldenburg; mauvaise copie dans la coll. du marquis de Victoire de Heredia, vendue à Paris en 1912). Ce thème devait apparaître également chez Gérard David. C'est l'exemplaire jadis à Nuremberg qui donne le mieux l'idée du prototype. «On soupçonne ici le clair-obscur, la lumière enveloppant le vêtement blanc, le flot grandiose des lignes de la draperie, la haute ancienneté de la composition et de la figure principale dont la réalité corporelle est à peu près sensible sous l'étoffe. L'enlacement de la Mère et de l'Enfant se réfère au style eyckien. Pour autant que les copies permettent de se faire une idée exacte du prototype, je crois pouvoir avancer que la *Madone dans l'abside* a été conçue vers 1428, à peu près en même temps que le tableau de Dijon. » (1).

Un dessin du Louvre, exécuté d'après une œuvre perdue du maître de Mérode, nous met en présence d'une *Madone tenant l'enfant* et assise — gauchement — sur un banc que domine un dais circulaire. Les donateurs (mari, femme et enfants) sont agenouillés des deux côtés et présentés par un saint et une sainte. Les personnages sont groupés dans un intérieur au plafond divisé en trois voûtes; des fenêtres s'ouvrent de chaque côté du dais

(1) Friedländer. *Die altniederländische Malerei. Rogier van der Weyden und der Meister von Flemalle,* p. 116.

24. — ROBERT CAMPIN
Le Christ bénissant et la Vierge.
(*Collection Johnson, Philadelphie*)

25. — ROBERT CAMPIN
Portrait supposé de Niccolo Strozzi.
(*Musée de Berlin*)

26. — ROBERT CAMPIN
Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste.
(*Musée du Prado, Madrid*)

27. — ROBERT CAMPIN
Sainte Barbe
(pendant du Portrait de Heinrich von Werl).
(*Musée du Prado, Madrid*)

de la Vierge. Maintes particularités trahissent le style « flémallien », — entre autres la pose de la Vierge et les complications savantes des plis de son manteau.

***

Si l'inspiration de Robert Campin ne se trouve point à toutes les pages de l'art du XV[e] siècle comme celle de Roger van der Weyden, en plus d'une circonstance elle apparait vivante et décisive. C'est ainsi qu'on peut encore rattacher à sa personnalité deux tableaux représentant la *Messe de saint Grégoire.* Ici encore, le prototype a disparu. La réplique de la collection Weber (vendue à Berlin en 1912) porte l'inscription flamande « *Dees tafel was ghemaekt int iaer ons heren MV:X*» (1512). Le style n'accuse pas une époque aussi tardive. L'œuvre fait songer au diptyque du *Mariage de la Vierge* à Madrid par la physionomie de l'église et l'attitude de l'officiant. Un autre exemplaire est dans la collection J. Moreire à Lisbonne.On a signalé un détail curieux à propos de cette *Messe.* Le cierge tenu par l'acolyte s'enroule sur une tige et ses spires déroulées lui donneraient une prodigieuse longueur, — ce qui viendrait corroborer l'hypothèse de l'activité tournaisienne du peintre: en 1346, en effet, les Tournaisiens vouèrent à la Vierge un cierge ayant la longueur du grand tour de la procession (1).

***

Quelques œuvres religieuses du maître même restent à signaler. Dans la collection Johnson, à Philadelphie, est un petit panneau rassemblant la tête du *Christ bénissant* et celle de la *Vierge* joignant les mains. Le Christ est vu de face; ses yeux sont très rapprochés; le regard est vague; les lèvres s'entr'ouvrent pour montrer les dents; l'expression est déplaisante mais cette tête a subi d'importants repeints. La Vierge a grand style et tient le milieu entre la riche matrone de la National Gallery et la sainte surhumaine de Francfort. — Une petite *Crucifixion* du musée de Berlin, où le Christ et la Madone s'apparentent aux conceptions de Roger van der Weyden, est peinte sans l'énergie plastique déployée par Campin dans ses œuvres maîtresses et l'on

(1) H. Hymans. *L'Exposition des Primitifs*, 1902.

retrouve ici, mais à un degré moindre, les qualités de grâce de la *Nativité* de Dijon. (Le paysage, le ciel, les anges du petit tableau de Berlin sont des additions postérieures, mais faites peu après l'exécution de l'œuvre). Un petit tableau du musée de Saint-Sauveur, à Bruges, se rattache, par le Christ, à cette *Crucifixion* et représente le *Christ entre la Vierge et un donateur.* Le Seigneur, entouré de quatre anges portant les instruments de la Passion, est d'une exécution moelleuse (sa tête est malheureusement repeinte) : la Vierge lève vers son Fils des mains retouchées; le donateur, un vieillard d'une soixantaine d'années, presque chauve, enfoui dans une robe à capuchon, s'agenouille pieusement. Le peintre — du milieu du XV[e] siècle — s'accommode de formules archaïques: philactères, absence de perspective dans le carrelage de l'avant-plan etc. Autour de cette peinture se groupent diverses œuvres (Musée royal de Bruxelles, collection Traumann à Madrid, musée de Lyon) dans lesquelles des peintres divers font reparaître ce Christ glorieusement doux dans la mort, qu'on avait mis indûment à l'actif de Hubert van Eyck et qui se rencontre d'abord dans cette *Crucifixion* de Berlin, œuvre sans grand éclat du maître de Mérode, tributaire pour son Christ du sentiment de Roger.

Au Prado — où nous avons rencontré une œuvre des débuts de Campin : le *Mariage de la Vierge* — sont deux panneaux d'une extraordinaire beauté, des dernières années de sa carrière. Avec les fragments de l'Institut Staedel, ils nous renseignent sur les plus hautes aspirations de l'artiste. Une inscription sous le volet gauche dit : *Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem... depingi minister henricus Werlis magister colonensis.* L'œuvre à laquelle appartenaient les deux panneaux (ou volets) fut donc exécutée en 1438. Né en Westphalie, le donateur, Heinrich von Werl fut pendant trente-trois ans provincial des Minorites, puis, après 1430, professeur à l'Université de Cologne. Il prit part au Concile de Bâle, en 1441, et mourut, en 1461, à Osnabruck. Sur l'autre volet sont des armoiries non identifiées jusqu'à ce jour. Heinrich von Werl est représenté avec saint Jean-Baptiste dans un intérieur gothique coupé en deux par une paroi à laquelle est pendue une glace bombée qui fait penser à un accessoire semblable de l'*Arnulfini* de Londres, peint quatre ans plus tôt. Le geste de saint Jean reproduit — sans raison — le geste du Christ peint par van der Weyden dans son *Retable de saint Jean* (musée de Berlin), et toute la figure du Précurseur reparaît, à peine modifiée, dans le retable d'Ambierle-lez-Roanne qui aurait

28. — ROBERT CAMPIN (SUITE DE)
Le Christ entre la Vierge et une donatrice.
(*Collection Traumann, Madrid*)

29. — ROBERT CAMPIN (D'APRÈS)
Vierge et Enfant.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

été exécuté à Bruxelles entre 1460 et 1463, peut-être dans l'atelier de Roger, en sorte que celui-ci aurait repris à Campin une figure en partie inventée par lui-même. Les idées d'alors sur la propriété et l'originalité artistiques n'étaient pas les nôtres. — Le panneau faisant pendant à celui de Heinrich von Werl représente *Sainte Barbe*, en robe de brocart, couverte d'un grand manteau vert-mousse; ses cheveux d'or, son visage arrondi sont caractéristiques au plus haut point — avec une certaine *morbidezza* qu'on chercherait en vain dans la Vierge de la National Gallery ou du triptyque de Mérode. Sainte Barbe est assise sur un banc semblable à celui de l'*Annonciation*, mais sa pose, cette fois, est sans contrainte aucune et l'artiste n'a pas dû être peu fier d'avoir enfin construit une figure si naturelle. Comme dans le triptyque de Mérode, les accessoires sont le triomphe du peintre. Par les lignes, les matières, les masses, les raccourcis, les ombres portées, Campin rivalise ici avec les meilleures créations de Jean van Eyck, dont il suit les grands exemples. La lumière mérite une attention particulière; elle se distingue par une intensité voulue, presque excessive. La flamme dans l'âtre brille avec trop d'éclat; la serviette au-dessus du buffet est peut-être trop vivement éclairée. Et cette intensité ne va pas sans quelque chose de froid et de sec — à la Conrad Witz. Celui-ci n'est-il pas sorti de cette même école flamande-bourguignonne où nous croyons surprendre les origines artistiques de Campin? Et cette qualité particulière de la lumière « flémallienne » nous ne l'attribuerons pas à des fréquentations germaniques — comme on l'a fait jadis en invoquant le portrait de Heinrich von Werl et un blason supposé allemand sur le triptyque de Mérode — mais au génie plastique, sculptural du maître, élevé comme Conrad Witz dans le milieu des sculpteurs dijonnais et avant tout soucieux de respecter les formes et les volumes par des éclairages précis.

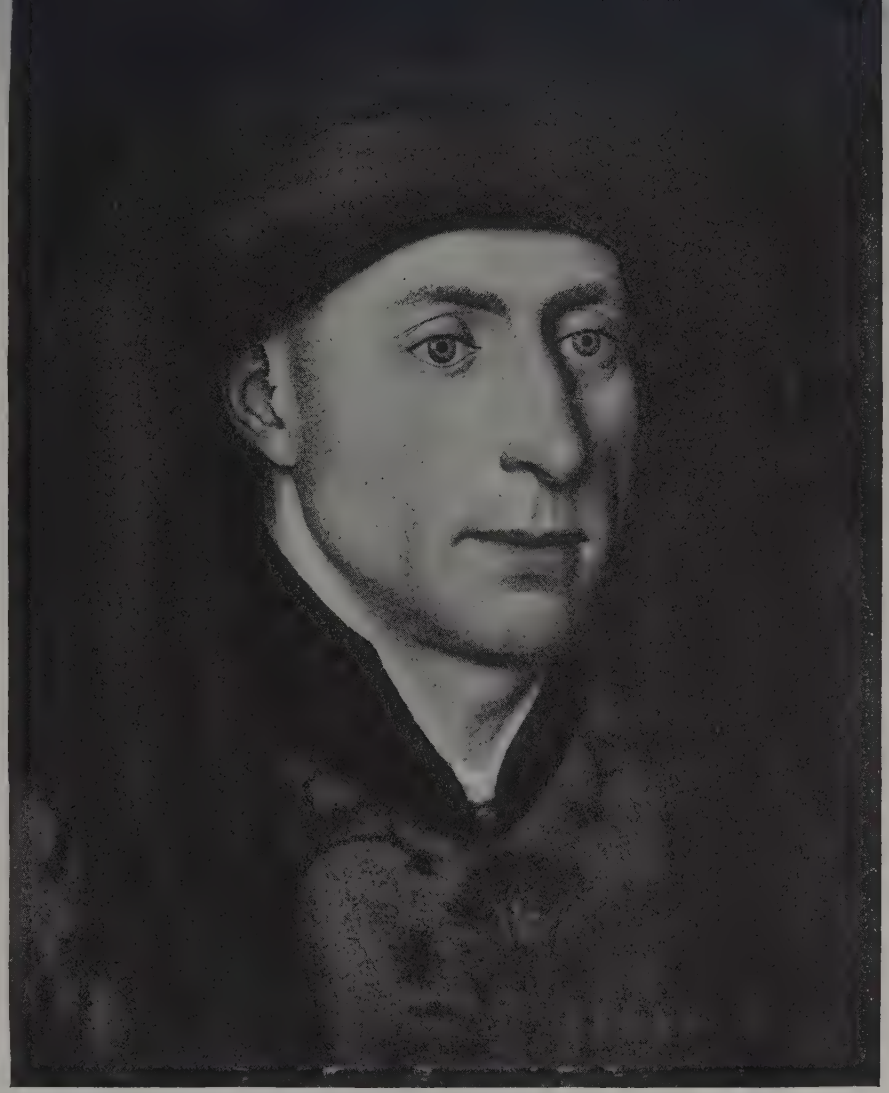
***

La figure de Heinrich von Werl témoigne des dons de Robert Campin comme portraitiste. Mais pour apprécier le maître à cet égard, il convient de considérer ses portraits de la National Gallery (un homme enturbanné et une femme à coiffe blanche), ses deux portraits d'hommes du musée de Berlin (surtout le pseudo Niccolo Strozzi), le portrait de *Musicien* jadis dans la collection Chillingworth et la *Sibylle* (?) de la collection Wildenstein, à Paris (copie à Vérone). Toutes ces têtes sont modelées avec énergie; l'illusion du

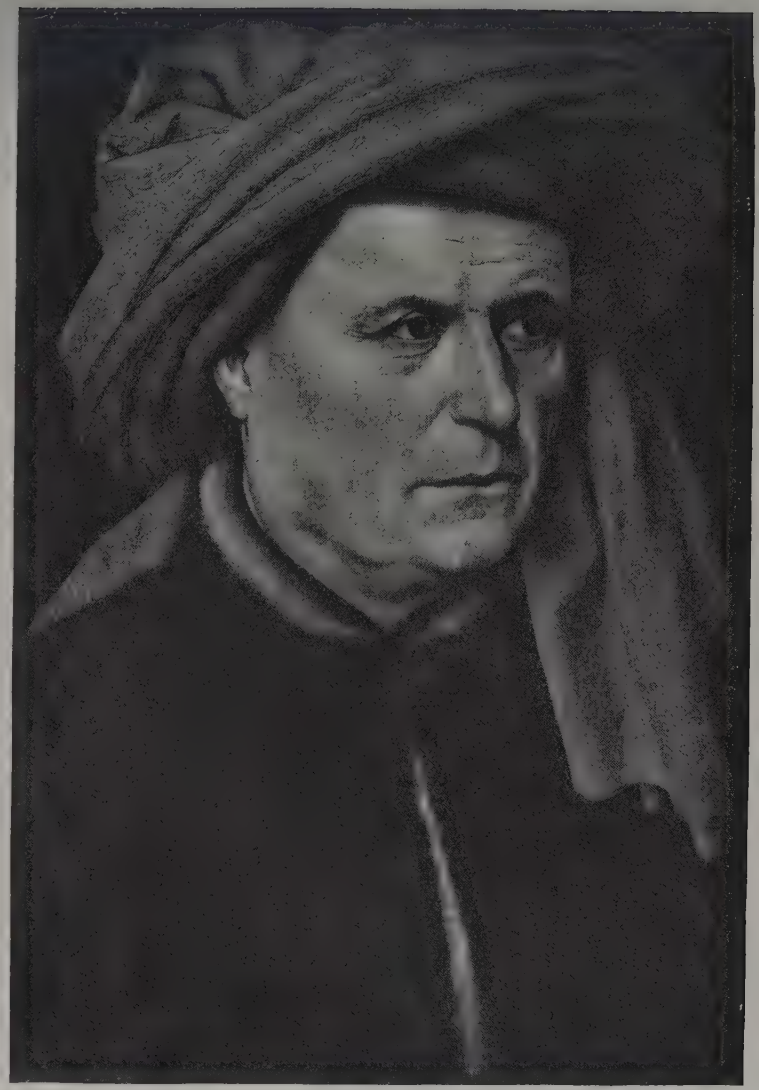
relief est obtenue par de vifs accents de lumière; il arrive que Robert Campin se rapproche de Roger van der Weyden, mais ses portraits sont plus charnus et conservent presque toujours on ne sait quelle vulgarité d'expression, voisine de la vie animale. Le portrait le plus remarquable de la série est celui du personnage à grosse tête colérique, mais brave homme au fond, conservé au musée de Berlin et en qui on veut reconnaître Niccolo Strozzi, banni de Florence en 1434 et dont le buste par Mino da Fiesole (même musée) présente des ressemblances avec la peinture de Campin. Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique possède deux portraits de caractère flémallien: *Barthélemy Alatruye,* conseiller à la Chambre des Comptes à Lille, décédé à La Haye en 1446, et sa femme *Marie Pacy,* morte en 1452. Les deux personnages recouvrent des blasons de familles tournaisiennes, datés de 1425, auxquels se réfèrent les inscriptions peintes au bas de chacun des portraits (sous Alatruye: *A° 1425 Les armes de Jehan barrat;* sous Marie Pacy: *A° 1425 Les armes de Jehanne Cambri).* Sur les quatre côtés des deux portraits se répète la devise: *Bien faire daint.* Barthélemy Alatruye et sa femme ne produisent pas très bonne impression; ils ont fort souffert du temps et des retoucheurs. Les repeints du portrait de Marie Pacy sont particulièrement grossiers. Mais les parties originales subsistantes — et, fort heureusement, ce sont en grande partie les visages mêmes — ont dans la technique un caractère de fermeté qui tient à la tradition de Campin. Il s'agit sans doute de bonnes copies anciennes, malmenées par un restaurateur.

***

Pour James Weale, trois maîtres différents étaient étiquetés sous le nom de maître de Mérode ou maître de Flémalle: le plus ancien, suivant lui, affectionne les vêtements rayés et les inscriptions hébraïques ou arabes; le second multiplie les meubles et les bois sculptés; le troisième manifeste son amour pour les plis et les entrelacs. Or ces trois caractères s'avèrent simultanément dans la partie centrale du triptyque de Mérode! On voit, d'après cet exemple, les hésitations qui ont travaillé la critique au sujet du catalogue de ce grand maître sorti de l'oubli voici trente ans à peine et dont l'œuvre capitale, celle à laquelle il doit sa résurrection, était portée à l'actif de Roger van der Weyden. Distinction faite entre les prototypes et les copies, les versions originales que nous avons énumérées sont toutes ramenées aujourd'hui à Robert Campin.



30. — ROBERT CAMPIN
Portrait d'homme.
(*Musée de Berlin*)



31. — ROBERT CAMPIN
Portrait d'homme.
(*National Gallery, Londres*)

32. — ROBERT CAMPIN (D'APRÈS)
Portrait de Barthélemy Alatruye.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

33. — ROBERT CAMPIN (D'APRÈS)
Portrait de Marie Pacy.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

L'identification de ce maître avec l'auteur des dites œuvres est-elle inattaquable? Si sérieuse que soit la question, elle nous paraît secondaire. L'important est qu'un catalogue solide soit constitué, d'un maître qui, après les derniers représentants du cosmopolitisme septentrional, entre les van Eyck et Roger van der Weyden, affecte une physionomie propre et apporte un tribut personnel à notre art. A-t-on constitué ce catalogue? Oui. Faisons en gloire à Campin — jusqu'à plus ample informé. Mais constatons que la production groupée sous ce nom, tout en portant des marques qui rendent évidente la parenté entre les diverses œuvres, dénonce une personnalité variable, au point qu'on hésite parfois à reconnaître l'identité du créateur, d'une peinture à l'autre. Nous pensions jadis que l'observation de Weale correspondait à quelque réalité et nous n'étions pas loin de découvrir une trinité dans le seul maître de Mérode. Il est plus simple de supposer qu'il s'agit là de manifestations diverses et successives d'un même art, un maître se refusant après tout à s'enfermer dans des formules invariables, et le grand artiste offrant presque toujours le spectacle d'une évolution, d'une gradation, d'un développement constants. Pour justifier notre façon de voir, il faudrait classer les œuvres du maître de Mérode en groupes homogènes correspondant à différents stades de sa carrière. Cet essai chronologique n'a pas été tenté jusqu'à présent avec toute la rigueur critique voulue. Nous ne risquerons ici qu'une ébauche.

Une première période, allant à peu près de 1410 à 1420, est celle de compositions accusant le plus de lourdeur, de maladresse, de naïvetés archaïques: la *Madone* du musée de Berlin, celle de l'Ermitage (gauchement assise), l'*Adoration des Mages* connue seulement par la copie de Berlin, le *Mariage de la Vierge* du Prado. L'invention propre à l'artiste, son amour du détail pittoresque, ses dons de conteur et d'«intimiste» ont pu se faire jour. On l'apprécie et on lui commande un travail d'intérêt public et parénétique, quelque chose comme les tableaux de justice que peignirent Roger pour Bruxelles, Bouts pour Louvain, Gérard David pour Bruges, — et il nous en est parvenu un reflet dans la *Vengeance de la reine Thomyris* du musée de Berlin. Une seconde période commence, celle de la pleine maturité, de l'affirmation d'une personnalité rude, intransigeante et toujours éprise d'accessoires. C'est l'époque du triptyque de Mérode, des scènes de la Vie de la Vierge transmises par la copie de Hoogstraeten, de la *Madone* de la National Gallery — toutes œuvres d'une facture puissamment plastique, d'un coloris parfois âpre (la *Madone* de la National Gallery est presque monochrome), mala-

droites encore dans maints détails de perspective, de dessin, d'attitudes, mais aussi presque toujours d'un esprit ravissant. Avec la *Messe de saint Grégoire* et la *Madone dans l'abside*, le style se simplifie. C'est le moment où Rogelet de le Pasture entre en scène — et de 1426 à 1432, grâce à l'apport du plus grand mystique de notre peinture et malgré les événements qui bouleversent la vie de celui que l'on croit être le maître de Flémalle, le peintre de la placide *Madone* de Londres, s'élève aux accents sublimes de sa *Descente de Croix*, de son *Retable de Marie* — et peint aussi sa *Crucifixion* du musée de Berlin où le Christ est « rogérien ». — A partir de 1432, après le départ de Roger, un autre cycle d'œuvres commence, dont il nous reste la *Nativité* du musée de Dijon, la *Vierge glorieuse* du musée d'Aix-en-Provence, — peintures d'une technique plus souple, plus moelleuse, d'un art moins absolu, d'une séduction plus immédiate. La composition reproduite dans un dessin du Louvre est à rattacher au même groupe — pour la raison qu'elle témoigne de plus de sûreté que la *Madone* de Londres et celle du triptyque de Mérode dans la pose de la Vierge. — Viennent enfin, en 1438, les panneaux de Heinrich von Werl, étape culminante des conquêtes techniques de l'artiste.

Le maître de Mérode est-il un artiste du premier plan? Certes. Mais il n'a pas les vertus essentielles qui font le dominateur d'une époque. Il est plus attiré par les détails que par l'ensemble, par les parties que par le tout, par les choses que par les hommes, par les vêtements que par les corps, par les corps que par les âmes. La construction de ses figures est faible et ses personnages semblent privés d'ossature; pour ce qui est de la vie de l'âme, elle n'apparaît dans son œuvre qu'au moment où Roger de le Pasture travaille à ses côtés. Mais quelle vérité et quelles trouvailles dans la traduction de la vie des choses! Et quelles sincères notations de lumière aussi, chez ce peintre qui, avec sa dure volonté, superpose des éclairages d'ensemble à la variété des tons. Avec toutes ses qualités, il fut un maître de la peinture de genre, de la nature morte, du paysage, du portrait. Ses descriptions et ses « romans » ont manqué de lyrisme; mais s'il ne fut le poète inspiré de son temps, il en fut l'interprète, le chroniqueur fidèle, l'informateur avisé, plein de verve et d'inattendu, avec qui l'on s'attarde à bavarder, la vie n'étant pas une extase perpétuelle...

34. — ROBERT CAMPIN (D'APRÈS)
La Vengeance de Thomyris.
(*Musée de Berlin*)

35. — ROGER VAN DER WEYDEN
Tête de Vierge (dessin)
(*Musée du Louvre, Paris*)

ROGER VAN DER WEYDEN

Ce peintre de génie n'est pas un de ces conquérants qui, comme un Jean van Eyck, remuent l'art de fond en comble, ni l'une de ces personnalités absolues comme l'est parfois Robert Campin, son maître. Il n'a pas l'énergie, l'intransigeance magnifique de ce dernier; il n'a pas, du point de vue strictement pictural, la puissance créatrice, la force de concentration, les ressources inépuisables de Jean van Eyck. Son idéal garde quelque chose d'abstrait et, par là, perpétue la tradition médiévale: la transparence de son coloris est un signe d'archaïsme et ses figures n'ont pas la sûreté organique qu'ont déjà celles de Jean van Eyck. Mais Roger a suivi sa propre voie. Avec lui les découvertes de l'art des Anciens Pays-Bas acquièrent plus d'ordre, plus de clarté. Son maître Campin fut le premier en date des peintres de la partie française des Pays-Bas à s'assimiler les nouvelles méthodes de la peinture septentrionale; il gardait toutefois un accent flamand prononcé. Roger, au contraire, bien qu'installé de bonne heure en terre flamande, parle un langage d'une lucidité, d'une lisibilité toutes françaises.

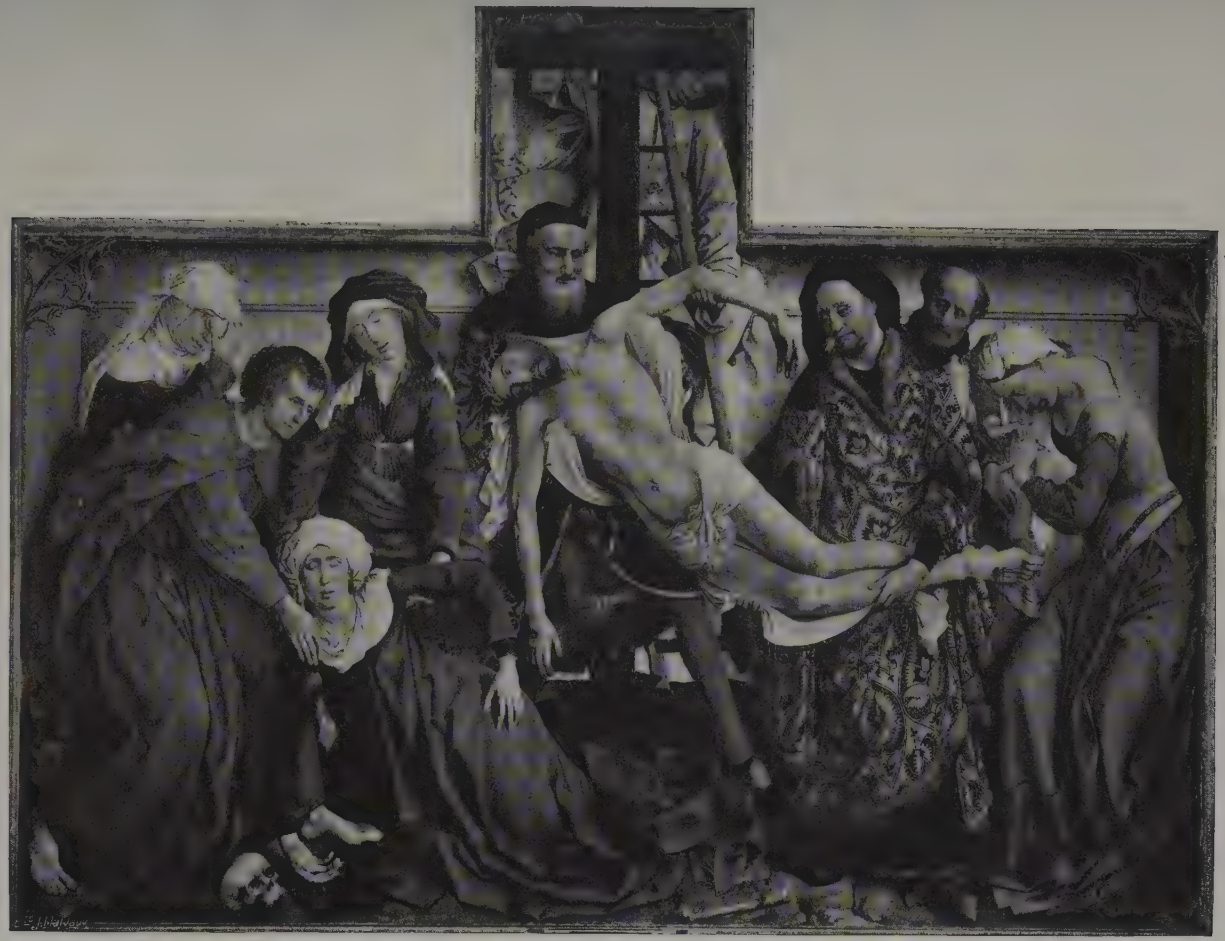
Pour n'être pas intransigeant, son idéal n'en vise pas moins un but très élevé: prêter à l'apparence humaine une noblesse intérieure et une beauté surnaturelle. Il fait apparaître l'âme des personnages et mêle le drame humain à la composition religieuse. Van Mander louait déjà Roger d'avoir si bien traduit les mouvements de l'âme: douleur, joie, colère. Pathétique jusqu'au sublime dans ses *Pietas*, il ne néglige pas les agréments secondaires du drame et se fait conteur exquis dans ses *Nativités*. Le premier, dans l'*Annonciation*, il exprime le trouble de Marie et la représente tremblante, laissant tomber le livre d'Heures à la vue de l'Ange. Son entente du pittoresque lui permet d'aborder un sujet négligé par les van Eyck, l' *Adoration des Mages*, et les archaïsmes de forme et de technique atténuent à peine l'éclat, la riche variété, le brio du tableau surnaturel de Munich.

Ce qui finalement confond, quand on récapitule ses œuvres, c'est l'*imagination*, faculté souveraine de l'artiste, projection tangible de la cité paradisiaque où s'enferme le créateur. *Déposition de Croix, Crucifixion, Piétà, An-*

nonciation, Epiphanie, St-Luc peignant la Vierge, Jugement dernier, Madone et Enfant, autant de sujets conçus par Roger et traités par lui d'une manière qui se perpétua pendant près d'un siècle. Il n'y a pas de peintres qui aient plus abondamment alimenté le génie de leur temps que cet infatigable inventeur de thèmes. Malgré leurs archaïsmes, ses compositions marquent d'ailleurs un progrès au point de vue du mouvement, de l'effet, de l'étoffage, en sorte qu'elles ont apporté à l'art des richesses qui n'ont fait que fructifier.

C'est dans la première partie de sa carrière que le maître affirme son génie dramatique sous une forme où se retrouve quelque chose de la plasticité « flémallienne ». Un souci croissant d'ascétisme le fait ensuite évoluer vers un style linéaire, de plus en plus abstrait. La force du drame diminue tandis que s'étendent les conquêtes techniques. Mais toujours la vie psychique reste la préoccupation dominante et si nous connaissions mieux notre mystique de ce temps, nous pourrions découvrir en elle des correspondances saisissantes avec la foi de ce grand peintre, foi qui sent Dieu à travers les êtres et la nature et pour qui le réel même est un appel au divin. Ceci n'est peut-être pas applicable à toutes les œuvres de Roger, mais peut se dire sûrement de ses œuvres maîtresses.

Avouons, après ce préambule, que le chemin qui fera connaître pleinement cette grande personnalité est encore à tracer. C'est une entreprise périlleuse que de tenter un exposé chronologique de sa production. Winckler, plus récemment Friedländer y ont renoncé, et ce dernier déclare n'apporter que des éléments d'appréciation. Il n'est point d'œuvre sur laquelle Roger ait laissé une inscription de sa main pouvant nous renseigner sur sa carrière. Aucune de ses peintures n'est rattachée d'une manière irréfutable aux documents qui mentionnent son nom. Van Mander le dédouble en Rogier van Brugghe, élève de Jean van Eyck, et Rogier van der Weyden, peintre de Bruxelles. Sans doute le chroniqueur du *Schilderboek* se trompe-t-il; mais comment expliquer cette erreur? Vient-elle de l'emploi que Van Mander a fait de Vasari, lequel dans sa première édition écrit: « *Lo* (Jean van Eyck) *seguito poi Ruggieri da Bruggia suo discepolo*» tandis que dans le chapitre ajouté à la fin de sa seconde édition (1568) il utilise, sans corriger la première, les indications fournies à Guicciardini par Lampsonius, et dit: «*dopo costoro* (Hubert et Jean van Eyck) *seguito Ruggieri van der Weyden di Bruselles* »? Ou le dédoublement ne s'explique-t-il pas simplement par un séjour que Roger aurait fait à Bruges, où l'on voyait de ses œuvres que mentionnent Dürer et Van Varne-



36. — ROGER VAN DER WEYDEN
Descente de Croix.
(*Palais de l'Escurial, Madrid*)

37. — ROGER VAN DER WEYDEN
Descente de Croix (détail)
(*Palais de l'Escurial, Madrid*)

38. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Descente de Croix.
(*Collection Demeulenaere, Bruxelles*)

wyck? Bien d'autres difficultés sont à résoudre dans le matériel archéologique du dossier de Roger. Du moins les documents contemporains qui mentionnent le nom du maître à Tournai et à Bruxelles s'accordent-ils suffisamment pour constituer les bases d'une biographie.

Né à Tournai (il n'est pas tout à fait certain que ce soit en 1400 mais cette date rallie la majorité des historiens), l'artiste s'appelait originairement *de le Pasture*. La traduction flamande de son nom s'est imposée à l'usage et a répandu sa gloire au loin. En 1426, il entre dans l'atelier de Robert Campin. « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure, le cinquiesme jour de l'an mil CCCC vingt six et fust son maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec son dit maistre ». Telle est la mention que porte le registre de la Corporation des peintres de Tournai. L'apprentissage aurait donc commencé en 1426, chez maître Robert Campin, qui, toujours suivant le registre corporatif, mena le jeune artiste à la maîtrise. Roger acquiert celle-ci en 1432. «Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournay, fut reçu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessus dit » (1432). Pourtant un autre document de 1426 qualifie Roger de « maître » et nous apprend que la ville, cette même année, lui offrit 8 lots de vin. En 1426, l'année où il commence son « appresure » ! On n'a pas réussi jusqu'à présent à concilier ces mentions contradictoires et la critique se voit réduite à des suppositions. Roger exerça-t-il un autre art, la sculpture ou l'orfèvrerie, avant d'entrer comme peintre dans l'atelier de Campin? Friedländer, entre autres, revient sérieusement à l'hypothèse de Roger sculpteur.

*
* *

Parmi les œuvres les plus anciennes que nous connaissions de Roger, la *Descente de Croix* de l'Escurial est la plus importante. Elle orna tout d'abord l'église de Notre-Dame hors-les-murs de Louvain et appartenait aux arbalétriers de cette ville, qui la cédèrent à Marie de Hongrie. Envoyée au Roi d'Espagne, le vaisseau qui la portait fit naufrage ; le retable flotta et fut sauvé. Les figures sont sur fond d'or. Il est juste de reconnaître, avec ceux qui tiennent Roger pour un disciple des imagiers de Tournai, que l'œuvre présente un aspect de bas-relief, avec ses fonds sans profondeur réduits au minimum, ses figures disposées d'une façon presque rythmique, très rapprochées les

unes des autres et qui ne pourraient se mouvoir que difficilement. Un sens infaillible de l'effet plastique impose à l'œuvre une ordonnance irréprochable. Ce n'est point la vérité réaliste des physionomies qui frappe, ni la disposition vivante ou pittoresque de la scène; c'est le groupement idéal des personnages et la beauté spirituelle de leur expression. Par là, Roger se détache de Jean van Eyck et ressuscite le lyrisme de l'art français du XIII[e] siècle. Cependant les figures puissantes, massives, ne sont pas exemptes de lourdeur. Roger, dans la suite, affinera ses figures jusqu'à l'ascétisme complet. Ici, la plastique est arrondie comme chez Campin. Considérez la Vierge avec son cou robuste, ses joues pleines, ses paupières closes recouvrant l'orbe des yeux comme une coupe, les plis épais de sa coiffe; voyez de même la main du saint Jean, aux fortes nodosités. Nous pourrions noter d'autres signes trahissant dans cette œuvre l'étroite relation artistique entre Roger débutant et son maître. Van der Weyden n'en est pas moins tout à fait lui-même dans cette *Descente de Croix;* l'émotion intérieure des personnages, leurs gestes, leurs attitudes saisissantes nous renseignent amplement sur son génie propre. L'élan de l'Evangéliste est une trouvaille dans le domaine du sentiment et en annonce d'autres. Les trois figures de femmes — la Vierge écroulée dans sa douleur, la sainte femme sanglotant près de saint Jean et cachant une partie de son visage avec sa coiffe, la Madeleine aux mains jointes, à l'autre extrémité de la scène — ont fait époque dans l'art et peuvent être tenues pour des héroïnes-types de la Passion sacrée. Le visage de la Vierge est suspendu entre la vie et la mort. Ce n'est pas l'image d'une réalité dure et cruelle, mais celle d'une réalité tragique et surnaturelle; les yeux sont fermés et pourtant nous lisons jusqu'au fond de cette âme, pure et noble jusqu'en ses plus affreuses angoises. Cette seule figure suffit à nous instruire du souci dominant de l'artiste, celui de la vérité psychique. En offrant à la méditation des fidèles le corps du Sauveur tel qu'on peut se l'imaginer à un instant précis de la Passion, Roger, par la somme de vie intérieure accumulée dans son œuvre, exprime l'essentiel du drame divin. Et les aspects de son génie s'accordent avec tant d'harmonie, que l'artiste pourra montrer ailleurs plus de fidélité objective, plus de souplesse technique, plus de variété pittoresque, mais ne retrouvera plus une telle mesure, ni un aussi parfait équilibre.

Avec cette œuvre, Roger van der Weyden créa un thème qui rapidement se popularisa et même se vulgarisa. Le Prado expose deux copies anciennes du tableau de l'Escurial — l'une remonte au XV[e] siècle, l'autre est sans

39. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)
Tête de femme en pleurs.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

40. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Retable de la Vierge (volet).
(*Musée de Berlin*)

41. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Retable de la Vierge (partie centrale).
(*Musée de Berlin*)

42. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable de la Vierge (volet).
(*Metropolitan Museum, New-York*)

doute la réplique de Michel Coxcie renseignée par Van Mander; la copie du musée de Berlin, datée 1488, s'accompagne du signe de l'arbalète; Bridgewater House possède du chef-d'œuvre une réduction exécutée au XVI[e] siècle; dans la collection Johnson, à Philadelphie, une version de la *Descente de Croix* avec paysage est donnée à Josse van Clève. Une autre version avec paysage, peinte vers 1500, a passé dans le commerce à Vienne. D'autres copies sont signalées à Amsterdam (Maagdenhuis), Budapest, Douai, Liverpool, Utrecht — et nous parlerons plus loin d'une *Descente de Croix*, de la main même du maître, conservée au musée de La Haye.

L'église Saint-Pierre à Louvain possède, elle aussi, une *Descente de Croix* qui reproduit le chef-d'œuvre de l'Escurial avec ces différences que des volets s'ajoutent au panneau pour en faire un triptyque et que le bras transversal de la croix se développe sur toute la largeur de l'œuvre. Sur le volet de gauche, une inscription flamande dit que Messire Guillaume Edelheer et son épouse Adélaïde ont fait honneur de ce tableau, en l'an de Notre-Seigneur 1443. D'autre part, un passage de Molanus attribue l'œuvre à Roger van der Weyden. Les documents plaident donc en faveur de l'authenticité du triptyque. Mais faut-il accorder une foi aveugle aux documents? La *Descente de Croix* de Saint-Pierre n'est point de Roger mais d'un disciple très proche; il se pourrait même, à notre avis, qu'elle provint de l'atelier du maître et datât réellement de 1443. L'aspect en est très archaïque; les vêtements sont exécutés avec grand soin (Joseph d'Arimathie est vêtu d'une magnifique houppelande de brocart et quelques pierreries d'un dessin précis brillent de-ci de-là); les extrémités, très arbitrairement allongées, indiquent par la sécheresse même des contours un évident souci de facture probe. Point de repentirs et, à dire vrai, une plasticité sculpturale telle que la Vierge, avec son gros cou, sa petite bouche, son menton pointu, fait penser, comme celle de l'Escurial, au plus sculpteur des peintres flamands du XV[e] siècle: Robert Campin. Telle est cette *Descente de Croix* où nous pourrions encore souligner le caractère populaire de certains types, le pathétique forcé du saint Jean, le coloris brillant. Il se pourrait, nous le répétons, qu'elle eût été exécutée sous les yeux et la surveillance de Roger. Les portraits des donateurs Guillaume Edelheer et sa femme Adélaïde (nous ne parlons point de ceux de leurs enfants et de ceux de leurs patrons) sont très loin d'être de banales productions d'atelier et l'expression des physionomies est fidèle, surtout chez la femme, au sentiment idéal du grand Roger.

Cette *Descente de Croix* de Louvain n'est point la seule peinture qui perpétue en Belgique le souvenir et la gloire du chef-d'œuvre de l'Escurial. La *Tête de femme en pleurs* du musée de Bruxelles est une excellente réplique de la sainte femme qui, dans l'œuvre originale, étouffe ses pleurs près de saint Jean. Cette tête résume le génie dramatique de Roger van der Weyden et toute son extraordinaire puissance d'expression. La copie doit être de la fin du XV[e] siècle; la facture n'a plus la fermeté nette de la *Descente de Croix* de Louvain, et c'est même le modelé imprécis de la main qui révèle le travail d'un copiste, oublieux déjà des techniques de nos grands ateliers «gothiques». La Vierge de l'Escurial que saint Jean et Marie Cléophas cherchent à soutenir, nous la reconnaîtrons avec sa même défaillance si noblement rythmée dans la belle *Déposition de Croix* de Petrus Christus, au musée de Bruxelles. Indiquons, dès à présent, une différence essentielle entre cette dernière œuvre et la *Déposition* de l'Escurial. Chez Roger, les figures dépendent les unes des autres et sont rattachées entre elles par un lien psychique. Chez Christus, au contraire, chaque personnage vit pour soi et son émotion est incommunicable.

Roger a dû reprendre sa composition de l'Escurial, — en modifiant certains personnages, — dans une œuvre perdue dont un dessin du Louvre nous garde, semble-t-il, le souvenir. Les figures y sont à nouveau groupées comme en un bas-relief mais la Vierge couvre de baisers le visage de son Fils; la Croix a disparu et la partie supérieure ménage au centre une large échancrure quadrangulaire. On songe au passage de Dürer: « Rudigers gemalt Capelln » et ce dessin reproduit sans doute une décoration murale du maître, exécutée autour et sous une fenêtre. Epigones et imitateurs ont exploité cette variante autant que le chef-d'œuvre de l'Escurial. L'un d'eux (vers 1500) remplace le fond architectural et le rectangle de la fenêtre par un paysage (musée de Naples); un autre, vers le même temps, substitue à la Madeleine étreignant ses mains, une pécheresse somptueuse présentant le vase de parfums (musée de Strasbourg); quelques parties du dessin du Louvre sont reprises dans une réplique antérieure (vers 1470) de la collection Lucas Moreno, à Paris.

Roger a créé une troisième ordonnance pour la *Descente de Croix*: composition en hauteur avec le Christ — tête inclinée, bras retombant — vu jusqu'aux genoux. L'original perdu ne comprenait que quatre personnages: Jésus, la Vierge, l'Evangéliste, Joseph d'Arimathie, et se trouvait sans doute à Bruges où l'on en voit plusieurs répliques (notamment celle de Saint-Sauveur parfois désignée à tort comme dérivant de Van der Goes). Cette nou-

43. — ROGER VAN DER WEYDEN

Pietà.

(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

velle disposition fut à son tour très goûtée et répétée (principaux exemplaires: dans la collection Jurié de Lavandal à Vienne, au musée Wallraf-Richartz à Cologne, au musée de Strasbourg, dans la collection Demeulenaere à Bruxelles, etc.). Comme le remarque Friedländer (1), de cette composition en naquit une autre où le Christ reste semblable, comme aussi le Joseph d'Arimathie soutenant le Sauveur; la Vierge, aux bras tendus, devient plus dramatique; l'Evangéliste est supprimé. Si Roger, suivant la loi des maîtres, est allé du compliqué au simple, cette nouvelle *Descente de Croix* est postérieure; cependant la violence pathétique de la Vierge nous reporte aux premiers temps du grand dramaturge. Au surplus, il serait téméraire de se livrer ici à des calculs chronologiques puisque les originaux ont disparu. Des répliques de la composition à trois figures se voient au musée de Sigmaringen et dans la collection Lazaro, à Madrid (celle-ci d'exécution fort délicate et peut-être de la main de Quentin Metsys).

Une quatrième conception de la *Descente de Croix*, rassemblant de nombreux personnages dans une composition en hauteur n'est connue, elle aussi, qu'à travers l'œuvre des copistes. Une réplique conservée à la Pinacothèque de Munich place la scène dans un paysage. Joseph d'Arimathie et Nicodème soutenant le Christ détaché de la Croix, se superposent au centre du tableau; d'un côté, la Vierge défaillante, saint Jean et les Saintes Femmes; de l'autre, les juges et soldats. La peinture date des environs de 1460 et, comme style, est apparentée au retable synoptyque du Prado dit de Cambrai, achevé en 1459. Dans un dessin du Musée germanique de Nuremberg on reconnaît les figures groupées à gauche du Christ et peut-être sont-elles exécutées d'après l'original perdu. Il existe un autre témoignage de l'impression produite par cette troisième *Descente de Croix* de Roger: la Vierge, saint Jean et une Sainte Femme furent empruntés à l'œuvre perdue par un maître bavarois du XV[e] siècle pour un tableau de la Pinacothèque de Munich.

***

Une *Madeleine* de la National Gallery doit être, à peu de chose près, contemporaine du tableau de l'Escurial. Ses caractères la rapprochent à tel point de Campin que plusieurs critiques n'ont pas hésité à l'attribuer à ce dernier.

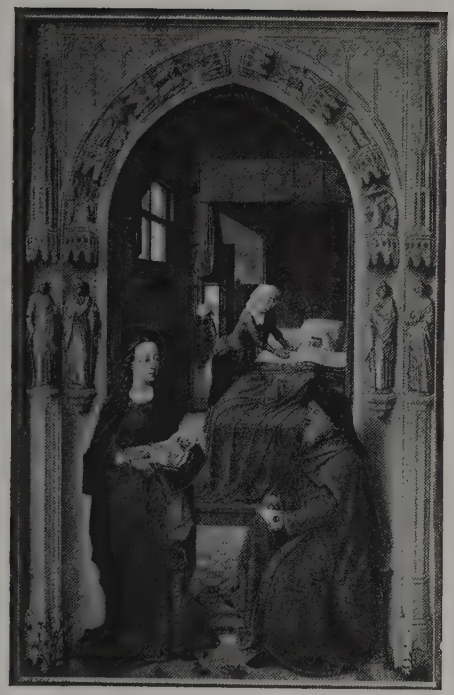
(1) Cf. aussi Salomon Reinach.

Elle est bien de Roger et paraît n'être qu'un fragment d'un grand retable marial exécuté avant 1430. (Le fond est repeint). Les plis du corsage, au-dessus et au-dessous de la ceinture sont conformes à la mode des vêtements portés au temps de Jean van Eyck. La coiffe a les sinuosités épaisses de celle qui encadre la Vierge de l'Escurial. Dans le bas, les plis de la robe s'accumulent avec cette sorte de rhétorique propre à Campin. Ces archaïsmes ne compromettent point la valeur idéale de cette figure. Toute la foi du XV[e] siècle est en cette *Madeleine*. Pour les âmes délicates de ce temps, le grand bonheur était de méditer dans la solitude quelque livre édifiant. Et en voyant lire cette pécheresse — peut-être tient-elle les *Noces spirituelles* de Ruysbroek l'admirable — comme on goûte pleinement la saveur de la vieille expression flamande: *In een hoeksken met een boeksken!*

*
* *

Dans la succession chronologique des œuvres de Roger, quelle place assigner exactement à son *Retable de la Vierge ?* Une réplique de cette œuvre, entrée au musée de Berlin en 1807 et provenant de la Chartreuse de Miraflorès, près de Burgos, aurait eu pour premier propriétaire le pape Martin V qui mourut en 1431 ! L'original serait donc antérieur à la *Decente de Croix* de l'Escurial. Ce n'est pas impossible mais ne comptons pas sur les documents pour nous faire une conviction. C'est la *Descrizione odeporica della Spagña* publiée à Parme par don Antonio Conca en 1793, qui nous apprend qu'un *altarito con sus puertas* fut donné au monastère de Miraflorès par le roi de Castille don Juan II, lequel aurait reçu l'œuvre du pape Martin V, « *y fue regalo que le hizo el papa Martino V, segun se menta* ». Remarquons la prudence de don Antonio Conca « *segun se menta* ». L'auteur de la *Descrizione odeporica* reproduit le texte latin du registre monastique mentionnant le cadeau fait à la Chartreuse par le roi en 1445, texte où il n'est nullement question de Martin V. La tradition n'a mêlé ce pape à cette affaire que pour augmenter les obscurités du dossier van der Weyden. Les chartreux de Miraflorès reçurent la réplique en 1455 ; on ne peut rien affirmer de plus. Pendant longtemps on a cru que cet «altarito» était de la main de Roger (1). Des trois par-

(1) Alphonse Wauters (*Roger van der Weyden*, Bruxelles 1856), dit en note (p. 34) que Förster dans sa *Geschichte der deutschen Kunst* regarde ce retable comme une copie dont



44. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable de saint Jean (volet).
(*Musée de Berlin*).

45. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable de saint Jean (partie centrale).
(*Musée de Berlin*)

46. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable de saint Jean (volet).
(*Musée de Berlin*)

ties de l'original, deux sont à la Capilla Reale de la cathédrale de Grenade; la *Sainte Famille* et la *Piétà* centrale, — la troisième: le *Christ apparaissant à la Vierge,* après avoir passé par la collection Dreicer de New-York est entrée au Metropolitan Museum. L'œuvre appartient certainement à la première période de la carrière de Roger. Les trois scènes sont disposées dans des arcs ornés de sculptures, ce qui confirmerait pour certains critiques l'hypothèse d'un lien entre la peinture de Roger et l'école sculpturale de Tournai. Il n'y a sans doute pas lieu d'attacher trop d'importance à pareil indice; les retables étaient primitivement composés de sculptures et de panneaux peints. Quand ils se transformèrent en œuvres exclusivement picturales, il parut sans doute désirable d'y conserver des imitations de figures sculptées dans des ornements architecturaux. Ces arcatures du Retable de la Vierge constituent par conséquent une sorte d'archaïsme. Il en est d'autres dans le même triptyque: les philactères dont les textes chantent les vertus de la Vierge, la disposition des personnages rangés tous sur une même ligne à l'avant-plan, ce qui nous ramène aux conventions du *Parement de Narbonne.* Mais aucune entrave de style ni de technique n'empêche Roger de parler son langage propre. Les sentiments des personnages dictent à chacun d'eux des attitudes variées où s'affirme une science jusqu'alors inconnue du geste expressif. On ne saurait assez admirer la tranquille méditation de Joseph et de Marie dans le groupe de la Sainte Famille, le doux effroi de la Vierge reconnaissant son fils et l'attitude simple et sublime de Jésus rassurant sa mère. Et que dire de la scène centrale où le maître, représentant un moment précis de la Passion, fait jaillir le divin du réel par la force du sentiment religieux et va jusqu'au bout de son génie?

Roger a souvent traité ce motif de la *Piétà,* spécialement dans la première partie de sa carrière. Une très pure version du thème est celle qui se trouve dans la collection de lord Powis, à Londres. Au centre de l'œuvre, la Vierge étreint son fils et les deux personnages reproduisent le groupe central du retable de Grenade. A gauche, saint Jérôme présente un donateur aux

---

l'original serait perdu. Wauters tenait la copie de Berlin pour une œuvre du maître et supposait qu'elle avait été donnée à Martin V par la ville de Bruxelles. A.-J. Wauters, neveu du prénommé, croyait également que le retable de Berlin était de Roger et a voulu prouver que Martin V l'avait reçu en don de la ville de Louvain à l'occasion de la création d'une Université dans cette ville (*Burlington Magazine* XXII).

mains jointes; à droite, un moine, apparaissant derrière le monticule du Calvaire, s'abîme dans la lecture d'un livre pieux. Un vaste paysage se développe derrière la croix dont on n'aperçoit que la partie inférieure. Le raffinement du dessin et la tendance à l'ascétisme ont quelque peu amoindri la force dramatique du maître et le caractère de l'œuvre fait croire que déjà nous sommes ici au début d'une nouvelle manière.

La petite *Piétà* si dramatique et si précieuse du musée de Bruxelles a été rapprochée d'une mention de l'inventaire des meubles et objets d'art de Marguerite d'Autriche: « Ung petit tableaul d'un Dieu de pityé estant es bras de Nostre-Dame, ayant deux feulletz, dans chascun desquelz il y a ung ange, et dessus lesdits feulletz il y a une Annunciade de blanc et noir. Fait, le tableaul de la main de Rogier et les dits feulletz de celle de Maistre Hans » (Memlinc?). Les « feulletz » du triptyque seraient donc perdus; seul resterait le petit tableau central de la main de Roger. Est-ce notre *Piétà?* Quatre personnages sont groupés au pied de la croix sur un ciel enflammé de soleil déclinant; leurs gestes sont un peu anguleux, mais rien de plus dramatique que l'attitude de saint Jean soutenant Jésus d'une main et écartant la Vierge de l'autre pour l'empêcher de baiser encore le visage de son fils et de trouver ainsi un nouvel aliment à sa douleur... Il faut bien avouer que la technique de cette œuvre diffère de la manière, sculpturale d'abord puis de plus en plus linéaire, de Roger; les contours sont plus doux, plus baignés d'atmosphère; l'identification du tableau avec la partie centrale du triptyque de Marguerite d'Autriche ne va point sans réserves. Ce qui est certain, c'est que Roger a peint à un moment donné de sa carrière un *tableaul d'un Dieu de pityé* qui sera devenu un thème populaire pour les maîtres du XV[e] siècle (1). Une troisième *Piétà* de la collection du duc de Mandas vient de passer dans les galeries du Prado. La Vierge, le Christ et saint Jean se présentent comme dans le tableau de Bruxelles; un donateur est agenouillé à droite; une grande croix s'élève au centre et l'un de ses bras est coupé par l'arc qui termine le panneau dans la partie supérieure. La même ordonnance se retrouve dans une *Piétà* du musée de Berlin avec donateur identique, dans un panneau quadrangulaire. Elle est

(1) Cf. le parallèle établi par C.-H. Collins Baker (*Old masters at Messrs Agnew. Burlington Magazine*, June 1925, vol. XLVI) entre la *Piétà* de Lord Powis et celle de Bruxelles, cette dernière l'emportant pour ce critique sur celle de la collection anglaise. L'auteur toutefois ne consent à tenir la version de Bruxelles pour une œuvre de Roger qu'à la condition d'y voir une peinture des débuts du maître.

47. — ROGER VAN DER WEYDEN
Annonciation.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

48. — ROGER VAN DER WEYDEN
La Visitation.
(*Pinacothèque de Turin*)

49. — ROGER VAN DER WEYDEN
Madeleine lisant.
(*National Gallery, Londres*)

d'un imitateur comme le quatrième exemplaire qui appartenait, il y a quelques années, à un collectionneur de Naples. Signalons enfin qu'une réplique de la partie centrale du *Retable de Marie* — réplique médiocre mais ancienne et où la Madeleine s'ajoute à la scène — figurait dans la vente Orlof, à Paris, en 1920, tandis qu'une *Piétà* avec Marie, Jean et trois saintes femmes, de la collection Mayer van den Bergh (Anvers) est d'un excellent disciple travaillant vers 1470. L'impression produite par ce thème de la *Piétà* sur les peintres contemporains et postérieurs s'explique à nouveau par la maîtrise du grand créateur à traduire des impressions momentanées en gestes décisifs, éternels, grâce à sa profonde intelligence du psychique.

Le *Retable de saint Jean,* du musée de Berlin (bonne copie ancienne à l'Institut Staedel à Francfort) est à rapprocher du *Retable de la Vierge;* il est divisé également en trois parties — la *Naissance de saint Jean-Baptiste,* le *Baptême du Christ,* la *Décollation du Précurseur* — qu'encadrent des arcs ogivaux garnis de sculptures; statuettes, dais, pinacles, arcades aveugles du plus charmant effet. La solennité de la scène centrale se détachant sur un paysage lointain, la disposition des personnages principaux, tous placés à l'avant-plan, ne sont pas des indices d'une grande nouveauté. Pourtant l'influence de la révolution opérée par Jean van Eyck dans la peinture des intérieurs apparait dans les panneaux latéraux. La *Naissance de saint Jean-Baptiste* évoque le décor de la chambre à coucher, tant de fois reproduit dans les Annonciations gothiques; la *Décollation* montre une salle à manger au bout d'une longue galerie. La disposition dans la dernière scène est particulièrement ingénieuse et fait voir que les leçons de l'enlumineur des *Heures* de Milan, lequel annonçait Pieter de Hooch n'ont pas été perdues. Roger cherche à étoffer l'espace qui sépare du fond l'avant-plan de la chambre, mais la figure gauchement plantée dans le couloir intermédiaire nous renseigne suffisamment sur l'impuissance du maître à résoudre les problèmes de l'espace. Sensible à la révolution accomplie par Jean van Eyck, van der Weyden n'en a point compris toute la portée, et, comme perspectiviste, en est réduit à des moyens plus empiriques encore que ceux dont disposait le maître *geometriae praesertim doctus.* Mais le Retable de saint Jean-Baptiste décèle à nouveau toute son invention dramatique. Dans l'art abstrait de l'époque précédente, le bourreau affectait une laideur conventionnelle et apparaissait comme le symbole de l'humanité la plus odieuse. Roger en fait un homme du peuple qui se détourne avec horreur en déposant la tête du Précurseur dans le plat que lui tend Salomé.

Nous faisions allusion plus haut au décor des Annonciations. La salle à manger du Retable de saint Jean-Baptiste, présentée en contre-partie, devient la chambre à coucher d'une petite *Annonciation* du musée d'Anvers. Ce tableautin permet d'apprécier avec quelle grâce Roger interprêtait le mystère initial de la Rédemption. La Vierge recueille en son cœur le message de l'Ange et son simple geste anime la scène d'une façon exquise. L'œuvre est une sorte de miniature très brillante, avec son lit à dais vert et à couverture écarlate, avec les jolies tâches blanches et bleues des vêtements de l'Ange et de la Vierge. L'exécution manque de fermeté, surtout dans les têtes. Aussi considérons-nous l'œuvrette comme une réplique d'un original perdu. Tel est le cas également d'une *Annonciation* du Louvre, de dimensions plus grandes, très douce, très séduisante, avec un intérieur traité et éclairé dans l'esprit de Robert Campin (l'*Ange* reparaît au Musée provincial de Bonn, sur un volet détaché montrant au revers une copie de la Sibylle tiburtine du retable de Bladelin). Une *Annonciation,* également dans le style de Roger, étoffe les revers de deux panneaux (dans le commerce parisien) représentant la *Crucifixion de saint Pierre et le donateur* d'une part, *saint Antoine et la donatrice* de l'autre. Ces deux volets, fragments sans doute d'un triptyque démembré, portent la date de 1451 et sont dûs à un disciple de marque.

La petite *Annonciation* d'Anvers a été rapprochée, sans raisons sérieuses, d'un groupe de petites peintures où Roger garde le caractère encore « flémallien » de ses débuts et qui comprend: 1°) un diptyque du musée de Vienne (la *Vierge* debout d'une part, — peut-être celle que l'Anonyme de Morelli signale au palais Vendramin *de mano de Rugiero da Brugiis — sainte Catherine* de l'autre); 2°) une *Vierge* assise de la collection de Lord Northbrook (Londres), placée dans une niche de la plus charmante architecture; 3°) une *Visitation,* coll. Speck von Sternburg (Lutzschena près de Leipzig). Cette dernière composition devient l'un des volets (repeint) d'un diptyque du musée de Turin, dont l'autre partie montre un donateur. Dans toutes ces petites œuvres, les figures ont des statures ramassées et une allure robuste. La filiation avec Campin est évidente; elle s'accuse aussi dans les étoffes épaisses, mais le type de la Madone propre à Roger — nous en trouverons bientôt des spécimens décisifs — s'ébauche, surtout dans la version de Turin.

*
* *

50. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Saint Luc peignant la Vierge.
(*Pinacothèque de Munich*)

51. — ROGER VAN DER WEYDEN
La Vierge assise.
(*Collection Lord Northbrook, Londres*)

52. — ROGER VAN DER WEYDEN
La Vierge et l'Enfant.
(*Musée de Vienne*)

Nous sommes toujours dans la première partie de la carrière du créateur infatigable qu'est Roger. Il n'est pas tout à fait libéré de la tradition de Campin, mais le génie de Jean van Eyck l'a fortement impressionné. L'ordonnace de la *Madone du chancelier Rolin,* disposant les personnages dans un portique à travers lequel on aperçoit un site urbain, l'inspire pour le cadre de son *Saint Luc peignant la Vierge.* L'original de ce *Saint Luc* est perdu. Il se trouvait probablement dans la chapelle de la Gilde des peintres bruxellois et l'on peut se souvenir à ce propos d'une mention du Journal de voyage de Dürer (Août 1520 à Bruxelles: « *2 Stüber geben von Sanct Lucas Tafel anfzusperren* ») qui pourrait bien concerner l'original de Roger. Il en existe des répliques, notamment à la Pinacothèque de Munich, à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (en deux parties achetées à différentes époques, en Espagne, et transportées sur toile), au musée de Boston (avec les armes du bâtard Antoine de Bourgogne au dos), dans la collection du comte Wilczeck à Vienne, au couvent de la Sainte-Trinité, à Madrid. La collection Lazaro à Madrid et le musée de Berlin possèdent le *Saint Luc* seul, à mi-corps. Une tapisserie bruxelloise des débuts du XVI[e] siècle (Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles) reproduit l'original avec adjonction de la flèche de l'Hôtel de Ville dans le fond. La copie de Munich a longtemps passé pour une œuvre de Roger; on a considéré ensuite que c'était elle qui se tenait le plus près de la création du maître. Mais pour certains la version de Saint-Pétersbourg l'emporte; le mauvais état de conservation de ces deux répliques rend fragile toute appréciation de valeur. Il est néanmoins possible de reconstituer le caractère de la composition primitive d'après les « documents » de Munich, Saint-Pétersbourg et Boston. Dans le paysage qu'encadrent les colonnes du portique, Roger s'est bien gardé de noter tous les détails de la ville, du fleuve, des collines, du jardin, comme l'avait fait l'infaillible et scrupuleux Jean van Eyck. Roger renonce à lutter avec le grand maître sur le terrain de l'analyse et de la vérité objective. Ce n'est plus le portrait d'une cité déterminée qu'il tente de peindre; il évoque quelques éléments caractéristiques et se contente d'une vague cité fluviale constituant un ensemble urbain sans caractère déterminé. Tout l'intérêt se concentre sur les figures qui, elles aussi, traduisent les inclinations propres au génie de Roger. En réalité, saint Luc ne dessine pas le portrait de la Vierge comme le ferait un peintre exerçant son art, comme le feront plus tard les saints Luc peints par Colin de Coter et d'autres; il regarde, il admire, il vénère la Madone, il est abîmé dans sa contemplation comme le plus pieux, le plus

mystique des fidèles, et la Madone n'a rien d'un modèle docilement soumis à l'épreuve de la pose; elle est hors de la réalité, elle est bien la Madone qui, tournée vers nous, offre à notre adoration, avec une infinie tendresse, le corps de l'Enfant-Dieu. Ainsi commence à s'affirmer la tendance du maître vers le typique et l'abstrait (1). Isolée du reste de la scène, la *Vierge au saint Luc* devait jouer, comme nous le verrons plus loin, un rôle immense dans l'art de Roger.

***

Les relations du grand Tournaisien avec Bruxelles s'établirent de bonne heure. Comme on sait qu'en 1435 il avait un fils de 18 ans, on en peut conclure que c'est avant 1426 qu'il épousa Elisabeth Goffaerts, d'origine bruxelloise. Roger s'établit à Bruxelles vers 1435 et y fut nommé peintre de la ville, « portrater der stad van Brussel ». Bruxelles avait dès lors des allures de capitale. L'industrie drapière y subissait une crise, mais par contre l'art de la tapisserie était en pleine efflorescence. La culture littéraire et religieuse ne manquait pas d'éclat; en 1444 commencèrent les représentations des *Sept joies de Marie*, dont les diverses parties furent montées successivement au cours d'un cycle de sept ans. On aime à croire que Roger prit une part active à ces manifestations dont l'esprit correspondait intimement à ses conceptions habituelles. D'autre part, un chef-d'œuvre de l'architecture civile était à cette époque en pleine réalisation, l'admirable *stadhuis*. L'aile orientale de l'hôtel de ville avait été achevée avant 1420 et la salle des échevins s'ornait déjà vers cette époque d'un *Jugement dernier* très réputé. Il est à croire que Roger entra au service de la cité non seulement pour ajouter des chefs-d'œuvre à ce *Jugement dernier*, mais encore pour diriger la polychromie et la dorure ornementale des boiseries, l'étoffage des cheminées sculptées et des poutres historiées. Comme peintre de la ville, il recevait tous les ans un tiers de drap, alors que les maîtres ouvriers (architectes, charpentiers, etc.) n'en obtenaient qu'un quart. Le drap

(1) Une tradition veut que Roger se soit représenté lui-même sous les traits de saint Luc ; ce qui tendrait à le faire croire, c'est qu'on a conservé dans la galerie d'Hermanstadt le portrait d'un homme tenant une tête de mort et au dos duquel on lit : « Le Pourtraict de maistre Rogir van der Weyde faict de maistre Dirick van Haerlem ». Dirick, c'est Dieric Bouts ; celui-ci n'est point l'auteur du « pourtraict » ; mais le personnage représenté rappelle fort les différents saints Luc attribués à *maistre Rogir van der Weyde*.

53. — ROGER VAN DER WEYDEN
Jean Wauquelin présente son ouvrage à Philippe le Bon (miniature).
(*Les Chroniques du Hainaut. — Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

54. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)
Le pape Grégoire priant pour l'âme de Trajan
et la Légende d'Herkenbalt (tapisserie).
(*Musée historique de Berne*)

du pourtraiteur était d'une qualité inférieure à celui des magistrats, chirurgiens, secrétaires, clercs, greffiers, — tous gens ayant l'usage du latin. Un peintre avait beau avoir du génie, il restait homme de métier... Pourtant Roger était particulièrement estimé et il est probable même que les fonctions de « portraiter » de la ville furent créées à son profit. En 1436, il avait sans doute déjà accompli les travaux que la cité attendait de lui, car, par ordonnance du 2 mai de cette année, les magistrats décidèrent qu'après sa mort son emploi serait supprimé: « dat men na meester Rogiers doet, gheenen anderen scilder aenemen en sal ». — Comme l'établit un texte flamand publié par Alphonse Wauters, Roger possédait à Bruxelles des biens immeubles qui, après sa mort, furent grevés, au profit des pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule, d'une rente de 48 livres payable par moitié à la Saint-Jean et à la Kermesse. Ces biens formaient le coin de la Montagne de la Cour *(Langen Steenwech die van Scantersteen tot Coudenberghe waert opgaet)* et la rue de l'Empereur, jadis Guldestraat. La maison habitée par le maître s'élevait dans la Guldestraat et l'on y pénétrait par une grande porte; la sortie de la maison d'angle donnait également dans la Guldestraat. Un certain *Peeter de Schilder* habitait l'immeuble du coin en 1496; sans doute faut-il reconnaître le fils de Roger en ce *Pierre le peintre* (1).

Ce serait donc, selon toute vraisemblance, avant 1436 que Roger van der Weyden peignit les quatre grands tableaux à l'huile, représentant des exemples de justice, qui ornèrent l'hôtel de ville jusqu'à la fin du XVII[e] siècle. Nous savons par de nombreuses descriptions de voyage qu'ils produisaient la plus vive impression. Dürer nous a transmis le nom de leur auteur; une narration du premier voyage de Philippe II dans les Pays-Bas décrit la « maravillosa pintura » que l'héritier de Charles-Quint admira dans la salle du Conseil; Guicciardini ne manque pas de citer les « superbes tableaux » que Van Mander signale, lui aussi, avec quelques erreurs dans l'indication des sujets et beaucoup d'enthousiasme. Si l'on en croit l'auteur du *Schilderboek*, le docte Lampsonius rédigeant des actes politiques ou diplomatiques dans la salle des van der Weyden, interrompait de temps en temps son travail pour s'exclamer :

(1) La maison de Roger avec sa *groote poerte* n'existe plus et tout cet angle de la Montagne de la Cour et de la rue de l'Empereur (ex Guldestraat) a été complètement modifié. A l'initiative de M[r] Jules Destrée, alors président des Amis de l'Art wallon, une inscription fut placée là où s'élevait le logis du maître.

« O Roger, quel maître tu étais! » Un auteur du XVII[e] siècle. Volvener, nous apprend qu'on faisait voir les peintures aux étrangers et bien des voyageurs, en effet, continuèrent d'en parler: Pierre Bergeron (1617), Balthazar de Moncamp (1663), Jacques Bullart (1682), lequel écrit que Roger « eust pu difficilement choisir en toutes les histoires des sujets plus dignes de son pinceau, et plus capables de porter les esprits à la révérence de la justice; et l'on eust pu — ajoute-t-il — difficilement trouver parmy tous les peintres un peintre capable de les représenter si parfaitement que luy ». Il n'existe point de répliques de ces tableaux; on croit qu'ils ont servi de modèles à de célèbres tapisseries conservées au Musée historique de Berne et dans lesquelles on retrouve, avec les textes latins qu'on lisait sur les bordures des tableaux, les quatre scènes que Roger — au dire des vieux chroniqueurs — avait traitées dans ses peintures de justice. Deux des tapisseries retracent, en quatre épisodes, la légende de l'empereur Trajan que le Moyen âge tenait pour un saint homme: Trajan recevant la supplique d'une veuve, l'empereur parmi ses fidèles, le pape Grégoire priant pour l'âme de Trajan, puis, après des siècles, la découverte miraculeuse de la langue de l'empereur, laquelle n'avait jamais prononcé que des jugements intègres. — Les deux autres panneaux évoquent la légende de Herkenbalt. Dans le premier, le comte donne la mort à son neveu coupable de viol; dans le second, le même Herkenbalt reçoit miraculeusement avant de mourir l'hostie qui lui avait été refusée par l'évêque. Les costumes des scènes « antiques » autant que ceux de la tragédie médiévale indiquent que les tableaux étaient de la première époque du peintre, — peu après 1430 — et, ici comme là, les figures puissantes laissent transparaître le sentiment grandiose de l'œuvre originale. Une cinquième tapisserie, représentant l'*Adoration des Rois,* complète cet ensemble. Il se pourrait qu'elle fût également inspirée d'une œuvre de Roger van der Weyden perdue et remontant à ses débuts. Un ange y figure, tenant dans la bouche un philactère avec ces mots: *Ne redeatis ad regem Herodem;* cette banderole est une marque d'archaïsme, une réminiscence de l'art des miniaturistes; maître Roger y renoncera dans la suite. Malgré la fidélité vivante des costumes et des accessoires, ces tapisseries revêtent un caractère de hiératisme accentué. C'est bien Roger van der Weyden néanmoins qui les inspira; il est même remarquable de constater à quel point les modifications imposées par l'art du hautelissier ont respecté les beautés lyriques du maître. La femme qui implore la justice de Trajan, s'agenouille, ouvre les bras et nous montre son visage de profil; Winkler

55. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable des Sept Sacrements (partie centrale).
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

56. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable des Sept Sacrements (volet).
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

57. — ROGER VAN DER WEYDEN
Retable des Sept Sacrements (volet).
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

a bien noté tout ce qu'avait d'expressif et de vivant cette femme qui vient d'accourir et se précipite aux pieds de l'Empereur. De telles trouvailles justifiaient l'enthousiasme de Lampsonius et de Van Mander. Elles se remarquent dans les premières peintures de Roger, ce qui ferait croire que le maître aurait bien pu être appelé à Bruxelles pour exécuter cet important travail.

***

Roger devait avoir atteint la quarantaine environ quand Jean Chevrot, qui fut évêque de Tournai entre 1437 et 1460, lui commanda le *Triptyque des sept Sacrements* que conserve le Musée royal d'Anvers. Le titre indique qu'il s'agit d'une composition synoptique. Le panneau central, l'*Eucharistie*, nous introduit dans une claire nef d'église où monte une croix géante portant le Christ. Au premier plan sont groupées les Saintes Femmes et la Vierge qui s'évanouit dans les bras de saint Jean. Au fond se dresse un autel décoré de charmantes sculptures. Devant cet autel, un prêtre, en riche chasuble, lève l'hostie. Sur les volets sont représentés, à gauche: le *Baptême*, la *Confirmation*, la *Confession*, à droite: l'*Ordination*, le *Mariage*, l'*Extrême Onction*. Les diverses scènes se déroulent simultanément dans les bas-côtés de l'église; au-dessus de chacune d'elles, un ange laisse flotter un philactère. — Les vêtements, quelques réminiscences de Campin, d'autres détails nous renseignent sur la date approximative de l'exécution. Une femme lisant, à l'avant-plan du volet de droite, est presque une réduction de la *Madeleine* que garde la National Gallery; dans le sacrement du Baptême, marraine et nourrice sont habillées et coiffées comme Marguerite van Eyck; le fiancé, dans le *Mariage*, est semblable à l'un des personnages figurant dans la célèbre page initiale des *Chroniques de Hainaut*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique (1447). Les philactères, en outre, sont un persistant archaïsme et dans la partie centrale, aucune figure ne remplit les plans intermédiaires — qu'on se souvienne de nos remarques au sujet du *Retable de saint Jean*. D'ailleurs, des détails nouveaux apparaissent et nous sommes ici dans une phase intermédiaire de la carrière du maître. Sur les volets, l'artiste a fait effort pour disposer les groupes dans la perspective. La douleur n'a plus l'énergie farouche de jadis. Les figures ont parfois encore un reste de la lourdeur héritée de Campin; mais les mouvements s'allègent, sans avoir déjà la finesse des dernières œuvres.

Au surplus, c'est dans l'esprit même du chef-d'œuvre que l'on reconnaît Roger. Tandis que le panneau central transpose l'émotion la plus haute, — avec la saisissante profondeur de son décor ajouré, les lignes rigides de la croix montant aux voûtes, l'ampleur pathétique du drame évoqué à l'entrée de l'église et l'espace immense figuré derrière le Christ sublime, un Christ d'infinie douleur et d'infinie protection, — les panneaux latéraux, plus petits d'un tiers environ, affectent presque des allures de tableaux de genre et, en tout cas, introduisent l'humanité réelle dans les scènes religieuses, mettent l'œuvre symbolique presque au service des représentations de la vie contemporaine. Roger, à nouveau, apporte à notre peinture des éléments inédits d'expression et de beauté. A la faveur des tendances naturalistes de la mystique flamande du XV[e] siècle, et sans rien abdiquer de son lyrisme et de sa piété, le maître matérialise les grands symboles religieux, en nous montrant toute l'existence d'un de ses contemporains depuis la naissance jusqu'à la mort. Les scènes de genre, qui n'apparaissaient que timidement dans les lointains du *Retable de saint Jean,* reprennent plus d'importance et se revêtent néanmoins d'une beauté nettement symbolique. Il fallait le génie de Roger pour harmoniser de la sorte les réalités de la vie et de la foi. L'église où s'évoque la figuration des sept Sacrements est une église réelle, ressemblant à la fois à Saint-Pierre de Louvain et à Sainte-Gudule de Bruxelles, en tout cas c'est une église brabançonne, avec ses piliers monocylindriques, ses nervures prismatiques, ses chapiteaux à double rangée de feuilles de choux frisés (1), — et ce cadre authentique a lui-même la valeur d'un symbole que n'amoindrit aucune exagération de vérité locale. Roger fait appel au sentiment universel de ses contemporains; cet appel, mélangeant la réalité à la vie surnaturelle, reste lucide, direct; de là la grande popularité du maître et l'influence étendue de son art.

Le triptyque porte trois fois les armes de l'évêché de Tournai et trois fois celles de Jean Chevrot. Aucun doute possible sur l'origine. L'œuvre a voyagé et a sans doute souffert avant le jour où le chevalier van Ertborn l'acheta, à Dijon, aux héritiers de Pirard, dernier « premier président » du Parlement de Bourgogne, en 1826. Quelques têtes nous semblent repeintes (notamment dans le sacrement du Baptême) et contrastent par leur modelé mou, leurs tonalités brunes, avec la facture nette et le coloris transparent des visages respectés. Mais la couleur, dans l'ensemble, a gardé son caractère original, celui-là

(1) Ch. Lemaire.

58. — ROGER VAN DER WEYDEN (ÉPIGONE DE)
Episodes de la Vie de saint Joseph.
(*Cathédrale d'Anvers*)

même que nous retrouverons dans le *Jugement dernier* de Beaune ; les rouges, les bleus, les violets, les blancs des manteaux et robes angéliques, s'harmonisent sur une trame argentée. Burger considérait les *Sept Sacrements* comme l'œuvre capitale de van der Weyden ; il exagérait. Karl Voll y voit la copie d'un chef-d'œuvre perdu ; il se trompe lourdement. Des deux, c'est Burger qui est le plus près de la vérité et, devant tant de beauté, comment ne pas approuver un tel enthousiasme ?

Un important panneau de l'église Notre-Dame d'Anvers, représentant en deux parties les *Episodes de la vie de saint Joseph* (à droite l'*Election du Saint*, à gauche le *Mariage de la Vierge*), trahit l'impression directe du beau décor des *Sept Sacrements* dans l'architecture, les imitations de sculpture et certains types. Le choix du sujet et quelques attitudes font d'ailleurs penser à Robert Campin (cf. le *Mariage de la Vierge*, de Madrid) tandis que le coloris, avec ses partis pris de lumière et d'ombre, est d'un maître soucieux de nouveauté. Ce « diptyque » de Notre-Dame d'Anvers est l'œuvre d'un épigone qui travaillait aux côtés de Roger vers 1450.

Au Musée de l'Etat, à Vienne, est une belle *Crucifixion* qui doit avoir été peinte par Roger aux environs de 1440. Marie est agenouillée au pied de la Croix ; saint Jean, regardant le divin supplicié, se tient près d'elle ; un donateur et une donatrice prient à genoux. Les volets représentent la Madeleine et sainte Véronique. La partie centrale a été fortement retouchée par endroits. La donatrice avec sa robe hautement ceinturée, sa coiffe aux grandes ailes, nous dit vers quelle époque Roger exécuta l'œuvre. Pour envelopper Marie, le maître utilise le manteau qu'on voit à la Vierge dans la *Déposition* de l'Escurial, dans la *Piétà* de Lord Powis, dans la *Visitation* de Turin, toutes œuvres d'avant 1450. Le paysage de cette *Crucifixion*, malgré la disposition archaïque des collines et le manque de naturel de maints détails, n'en est pas moins remarquable pour sa conception plus juste de l'espace et surtout pour son unité. Toujours plus théorique que Jean van Eyck, Roger redoute les évocations précises ; il choisit, supprime, ajoute, compose, et loin de montrer le portrait illusionniste d'un site, il ramène la nature à un concept personel et arbitraire, le tout pour mieux nous émouvoir. Qu'on se souvienne de l'antithèse esthétique qu'offrent la *Madone du chancelier Rolin* et la *Madone de saint Luc*.

Un peu postérieurs sans doute à la *Crucifixion* de Vienne sont les deux panneaux de la collection Johnson à Philadelphie, avec, sur l'un, le *Christ en*

Croix, sur l'autre, *la Vierge et Saint Jean*. Ce sont des peintures presque monochromes, les revers sans doute des volets d'un retable. On n'y discerne plus le style de la première période, sans y trouver tout l'ascétisme de la seconde. Friedländer dit: « Dans la conception simple et concentrée, une invention infiniment caractéristique du maître » (1).

Le Christ en Croix est comme la figure centrale du drame religieux auquel l'invention de Roger est constamment ramenée. Longtemps élèves et imitateurs répètèrent le Crucifié créé par le peintre de Bruxelles. La *Crucifixion* (avec Marie, Jean et la Madeleine) du musée de Dresde est une réplique de celle de Vienne, presque contemporaine de cette dernière et peinte peut-être dans l'atelier du maître par un de ses meilleurs disciples d'avant 1450. La copie modifie quelque peu l'original et l'on y voit apparaître la Madeleine de la *Descente de Croix* de l'Escurial. On retrouve cette figure mémorable dans une *Crucifixion* du Prado, autre répétition du triptyque de Vienne, travail archaïsant du début du XVI[e] siècle, qui laisse sentir quelle distance sépare le créateur génial de ses imitateurs. Dans la *Descente de Croix* de l'Escurial, le bras droit levé de la pécheresse se justifiait par le manque de profondeur du fond d'or. Le mouvement devient inexplicable dans la réplique du Prado (et de Dresde ?) où la Madeleine est placée en plein air. Une *Crucifixion* avec donateur et groupe de soldats à l'Historical Society de New-York, s'inspire de Roger pour le Christ; mais le peintre — un épigone énergique et personnel des environs de 1450 — s'affranchit du maître pour les figures. — Dans un *Christ en Croix* du musée de Bonn (peint vers 1470), le paysage surtout est dans la manière de Roger; les types, cette fois, accusent une inspiration différente.

Les figures des *Saintes Marguerite et Apolline* du musée de Berlin sont contemporaines des *Crucifixions* de Vienne et de Philadelphie (entre 1440 et 1445); il y faut voir le volet d'un triptyque dont l'autre volet rassemblait les deux saints Jean. La preuve en est dans une copie des deux volets (collection Heugel) où les deux saintes ont en effet pour pendant le Précurseur et l'Evangéliste.

L'Exhumation du corps de saint Hubert (National Gallery), qui n'est aux yeux de beaucoup que l'œuvre d'un imitateur, est replacée par Friedländer dans le catalogue du maître: « Original insigne », dit-il, des environs de 1450. Le saint évêque de Liége, en costume épiscopal, mitre en tête, est retiré de

(1) *Rogier van der Weyden und der Meister von Flemalle*, p. 96.

59. — ROGER VAN DER WEYDEN
Le Christ en Croix, Sainte Marie-Madeleine et Sainte Véronique.
(*Musée de Vienne*)

son tombeau par deux moines, devant un autel orné d'un reliquaire; une foule de religieux et de laïcs assiste à la scène qui se déroule dans un chœur d'église séparé par une clôture du déambulatoire vivement éclairé. Parmi les spectateurs est un empereur vêtu d'une robe brodée aux lys de France; il a le crâne dénudé et peut-être faut-il reconnaître en lui Charles le Chauve. Un évêque agenouillé aux pieds de saint Hubert serait Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin à St-Omer (1450-73) et évêque de Toul, dont la physionomie nous est connue par des peintures et enluminures attribuées à Simon Marmion. Mais il n'y a là sans doute qu'une ressemblance toute fortuite. Coloris, variété des expressions, beauté des costumes, tout est remarquable dans cette *Exhumation* à laquelle Albert van Ouwater empruntera la disposition architecturale et l'effet lumineux du déambulatoire pour sa *Résurrection de Lazare.* Par malheur, quelques têtes du tableau de la National Gallery ont été retouchées. — Friedländer reconnaît un pendant à l'*Exhumation* dans un tableau de la collection Friedsam à New-York, mal conservé et qui passait à tort pour se référer à la légende de saint Grégoire. Le sujet serait: *Le songe du pape Serge et le sacre de saint Hubert comme évêque à Rome.* Les mesures de ce panneau (90×81) sont identiques à celles de l'*Exhumation.* La légende dit que le saint se rendit à Rome et y connut le pape. Quand saint Lambert mourut, le Saint Père en fut instruit par un ange qui lui apparut en songe, et le Pape désigna saint Hubert comme évêque de Liége. Dans le panneau de la collection Friedsam, l'apparition de l'ange est représentée au premier plan, à gauche; dans le fond, un paysage de collines, où se dressent, à droite, l'ancienne église Saint-Pierre de Rome, voisinant avec un obélisque, les murs de la cité léonine, et, plus avant, le château Saint-Ange; de l'autre côté du panneau, on croit distinguer le Colisée. Ces édifices romains sont d'une exactitude très approximative. Roger aurait donc peint cette *Légende* avant son voyage à Rome. Le retable auquel appartenaient le panneau de New-York et celui de la National Gallery avait sans doute été exécuté pour l'église Saint-Pierre de Liége. Les artistes du XV[e] siècle l'admirèrent; l'ange apportant en rêve la mitre de saint Hubert au pape Serge, se retrouve dans un des volets du triptyque de la *Sainte Cène* conservé au Séminaire de Bruges. Ce panneau de la collection Friedsam, dans son état primitif, devait vivre par la beauté des détails; la coordination intime des éléments fait défaut; l'œuvre manque d'unité. Roger n'est pas le peintre des multiples épisodes répartis dans un espace panoramique. C'est tout à la fin de sa carrière, et après toutes ses vic-

toires techniques, qu'il pourra résoudre de tels problèmes dans ses retables de Sainte-Colombe et de Pierre Bladelin.

***

En 1442, le chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin — jadis protecteur de Jean van Eyck — dota la petite ville de Beaune, près Dijon, d'un magnifique hôpital désigné sous le nom d'Hôtel-Dieu. Conçu et construit par un architecte brabançon, Jean de Visscher, l'édifice a très peu changé depuis le XV[e] siècle. On y conserve de nombreuses tapisseries flamandes qui ornent la célèbre cour de l'hôpital une fois par an, le jour de la Fête-Dieu. On y conserve aussi un grand polyptyque de Roger van der Weyden, composé de sept panneaux qui se fermaient autrefois en triptyque et dont les revers « desciés » ont été transportés sur toile et exposés sur une autre paroi. L'intérieur du retable représente le *Jugement dernier*. Le Christ trône au milieu du panneau central; à ses côtés sont les anges portant les instruments de la Passion, et sous lui, entouré de chérubins sonnant de la trompette, apparaît un saint Michel géant, pesant des âmes nues dans la balance divine. Des deux côtés, à une certaine hauteur, se trouvent à droite Marie, à gauche saint Jean; derrière eux viennent les apôtres, des princes de l'Eglise, des souverains, — notamment Philippe le Bon, — des princesses. De la terre sortent les ressuscités: à gauche, les bienheureux sont menés au Paradis; à droite, les damnés sont précipités dans le gouffre d'enfer. A l'extérieur des volets, sous les petites figures de l'Annonciation, on voit saint Sébastien et saint Antoine; puis, aux extrémités, les portraits des donateurs, le chancelier Rolin et sa femme Guigone de Salins. Bien qu'aucun document ne renseigne sur l'activité de Roger van der Weyden entre 1436 et 1449, nous avons tout lieu de croire que l'intérieur du retable fut commencé vers 1443 et terminé vers 1448; l'extérieur fut achevé avant 1452 ainsi que l'atteste la présence de saint Antoine qui ne fut patron de l'Hôtel-Dieu que jusqu'à cette date.

Le *Jugement dernier* est une œuvre grave, imposante, profondément religieuse, et fidèle à l'art médiéval par ses qualités de rythme, de symétrie, de symbolisme. L'œuvre décèle moins de beautés inventives que le *Retable de l'Agneau* et nous ne retrouvons point ici les exquis détails de nature, de paysage, d'intérieur, du polyptyque de Gand. Roger van der Weyden est religieux,

60. — ROGER VAN DER WEYDEN
La Vierge et saint Jean.
(*Collection Johnson, Philadelphie*)

61. — ROGER VAN DER WEYDEN
Christ en Croix.
(*Collection Johnson, Philadelphie*)

62. — ROGER VAN DER WEYDEN (OU DISCIPLE DE)
Crucifixion.
(*Musée de Dresde*)

63. — ROGER VAN DER WEYDEN
Sainte Marguerite et sainte Apolline.
(*Musée de Berlin*)

64. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS).
Crucifixion.
(*Musée du Prado, Madrid*)

rien que religieux. Les anatomies de ses ressuscités sont assez faibles et ne marquent pas grand progrès sur les nus des *Heures* de Chantilly. Le style s'oriente vers l'art plus linéaire, plus abstrait — moins dramatique — de la seconde période du maître. Mais par la splendeur de son exécution et par l'élévation du sentiment, le retable de Beaune se range parmi les plus hauts chefs-d'œuvre de la peinture. Tout en procédant de l'art eyckien, la technique du *Jugement dernier* en diffère pourtant — tout compte tenu de la restauration. Sous la peinture des maîtres de l'*Adoration* circule et vibre une trame de fils d'or bruni. Chez van der Weyden cette teinte fondamentale s'éclaircit et s'argente... Les grandes figures se détachent sur un ciel enflammé et glorieux, plein d'or et de pourpre, dont les splendeurs soutiennent les notes somptueuses des vêtures. Quelles éloquentes et divines « matérialisations » que celles du Christ en manteau pourpre, du saint Michel orné d'ailes où flambent des yeux, couvert d'une robe virginale et d'une chape écarlate pourfilée de perles, soutachée de broderies, agrafée sur la poitrine par une « bille » d'or en façon de fleur! Et quelles figures saisissantes par la magnificence de l'aspect que la Vierge drapée d'azur, le saint Jean-Baptiste au manteau violacé, puis les apôtres, habillés de couleurs symboliques: d'une part, Paul en rouge, Mathieu en jaune chrysolithe, Jean en émeraude, Simon en rouge ligure, André en saphir, saint Philippe en onyx rayé; d'autre part, Thadée en vert chrysoprase, Barthélemy en sarde rutilant, Thomas en bleu béryl, Jacques le Mineur en topaze, saint Mathias en améthyste... Chose curieuse: l'harmonie s'établit par les tons pâles, les teintes des chairs s'accordant avec les nuances ténues du ciel. La recette de van Eyck est comme renversée; l'argent se substitue à l'or. Seul le superbe panneau où les damnés se précipitent dans la géhenne ardente, « gehenna ignis », montre des tonalités rousses, bronzées, brûlantes, brasillantes.

On a soutenu très savamment, que le *Jugement* de Beaune était l'œuvre de plusieurs artistes, que Roger avait peint les portraits, Memlinc le Christ, la Vierge, saint Jean et l'ovale exquis du visage de saint Michel, Bouts peut-être les réprouvés... Mais comment dès lors expliquer la puissante harmonie de la technique? Que Roger ait eu des collaborateurs pour l'exécution de cette œuvre considérable, qui en doute? Mais ces collaborateurs subissaient la discipline de son atelier et n'étaient, en travaillant au *Jugement* de Beaune, que de dociles élèves absorbés par le génie de leur maître.

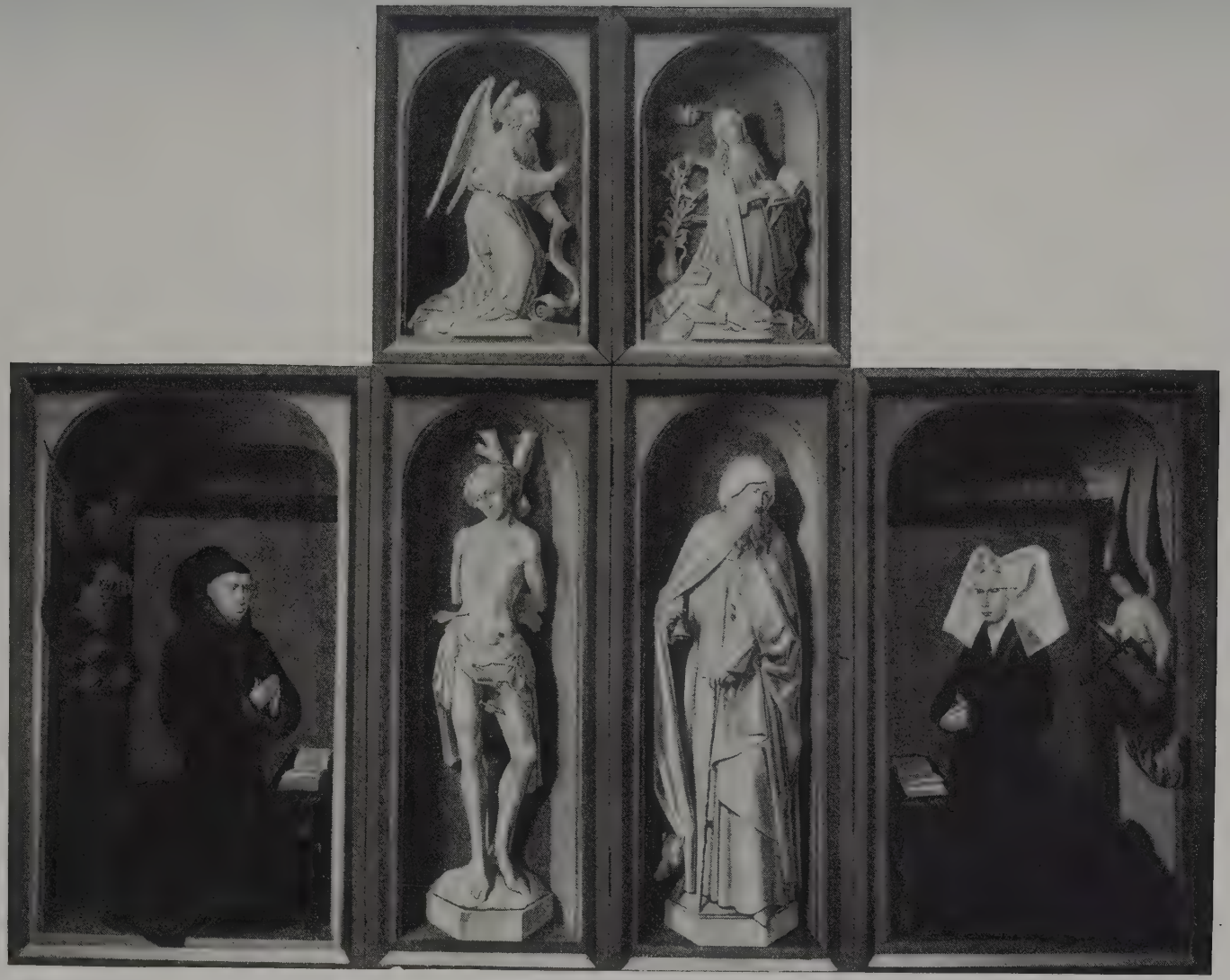
L'œuvre est d'une scrupuleuse orthodoxie dans l'ordonnance et la figura-

tion. Les messagers à trompettes qui entourent saint Michel sont au nombre de quatre, pour rassembler les « élus des *quatre vents* »; le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, tient la main droite levée vers le lys et de son bras semble en quelque sorte descendre l'appel aux élus, inscrit sur le panneau: *Venite, benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi (Venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde)*, tandis que son bras gauche, tendu sous l'épée justicière, menace les réprouvés en montrant l'inscription: *Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis ejus (Retirez-vous loin de moi, maudits, au feu éternel qui a été préparé à Satan et à ses anges)*. D'ailleurs, la beauté religieuse du retable n'est point seulement dans la précision conforme des détails; elle est surtout dans la spiritualité des figures; Roger crée avec peine une figure terrestre; il lui est tout à fait aisé, au contraire, de donner aux saints une âme digne d'eux. Le « peintre de Bruxelles », dans la plus haute acception du mot, est un mystique, le plus pur peut-être de notre école. La réalité, au surplus, ne le laissait pas indifférent et nous avons la preuve que Roger est un grand portraitiste avec son effigie de Nicolas Rolin, glabre, sec, menu, énergique, au long corps maigre perdu dans une simarre sombre, au visage pâle que surmonte une chevelure si plate, si régulière qu'on la prend généralement, — à tort, suivant nous, — pour une perruque... Vers cette figure d'égoïsme, de ruse et d'humilité, vers ce mécène effacé et têtu, va toute notre reconnaissance... Un inventaire de 1501 nous apprend que la « table en plate peinture où est le *Jugement* » était placée primitivement dans la chapelle de l'hôpital, sur le grand autel de marbre. Cette chapelle existe encore; nous pouvons nous imaginer l'impression qu'y produisait la merveilleuse peinture offerte par Messire Nicolas; nous pouvons deviner, en contemplant le retable de maître Roger dans le petit musée de l'hôpital de Beaune, « quelle vision à la fois d'espoir et d'épouvante se levait aux yeux des malades » quand s'allumaient « tous les feux de la chapelle, quand l'amas scintillant des cierges, l'incandescence des métaux, l'éclair des pierres précieuses, le flamboiement des orfèvreries aiguës, la pourpre et l'azur translucides des vitraux encadraient de mystiques splendeurs le drame final de la Chrétienté! » (1).

Le *Jugement dernier* est, comme dimensions, l'œuvre la plus considérable

(1) Albert Vandal. La Fête-Dieu à Beaune. *Revue des Deux-Mondes*, septembre 1898.

65. — ROGER VAN DER WEYDEN
Polyptyque du Jugement dernier (ouvert).
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*)



66. — ROGER VAN DER WEYDEN
Polyptyque du Jugement dernier (fermé).
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*)

de Roger. Elle est à cet égard unique, à moins qu'on ne tienne pour un original la *Crucifixion* de l'Escurial (trois mètres vingt de hauteur sur deux mètres environ de largeur). Cette *Crucifixion* provient du couvent de Scheut (près de Bruxelles) fondé en 1450 et que Roger favorisa de ses dons en argent et en peintures. Philippe II la fit transporter à l'Escurial en 1574 et l'inventaire qui la décrit nomme *Rugier* comme auteur et la *Cartuja de Brusselles* comme lieu de provenance. La Vierge debout, sanglotant dans les plis de son manteau est une figure à la fois grandiose et pathétique d'un Roger profondément inspiré. Elle plaide en faveur de l'attribution au maître qui devrait avoir peint cette *Crucifixion* un peu avant son départ pour l'Italie — en vue de la bénédiction du Couvent. Il est regrettable que la mauvaise conservation de cette peinture en rende impossible un examen critique sérieux.

***

Tandis que le peintre de Bruxelles travaillait au *Jugement dernier*, sa gloire rayonnait au loin. Les mécènes italiens s'étaient épris de ses œuvres comme de celles de Jean van Eyck. Cyriaque Pizzicolli, dit Cyriaque d'Ancône, note que le 8e jour des Ides de juillet de la 3e année du Pontificat de Nicolas V (8 juillet 1449), il vit chez Lionel d'Este, marquis de Ferrare, un triptyque de Roger. Le centre représentait la *Descente de Croix*, les volets d'un côté *Adam et Eve chassés du Paradis*, de l'autre un *Prince agenouillé;* et la description de Cyriaque est révélatrice surtout de l'impression que la force pathétique de Roger produisait sur les humanistes italiens. A tort ou à raison on a cru reconnaître la *Déposition* centrale dans une *Mise au tombeau* de Roger conservée aux Offices. C'est bien une œuvre du maître. Toutefois le thème iconographique n'est pas emprunté au répertoire flamand et ne paraît point une invention de Roger; il y faut plutôt reconnaître une composition d'origine italienne (de Fra Angelico?). Le parallélisme des figures et leur souplesse linéaire semblent révéler également la connaissance de l'art quattrocentiste. Notons dans cette *Déposition* l'attitude de la Madeleine assez exceptionnelle et qui sera répétée par une Madeleine d'un tableau brugeois de la fin du XVe siècle: la *Vierge avec Madeleine et les Vierges* (maître de la Légende de sainte Lucie, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique).

Barthélemy Facius, natif de Spezia, dans son *Liber de viris illustribus* rédigé en 1454, mentionne des tableaux de Roger qu'il vit à Gênes, une *Femme sortant du bain* (nos mystiques ne négligeaient pas l'étude de la na-

ture), et à Naples chez Alphonse Ier, une *Marie apprenant l'Arrestation de Jésus.* Frappé, lui aussi, par les beautés dramatiques du maître septentrional, Facius confirme en ces termes les renseignements de Cyriaque d'Ancône sur le triptyque de Lionel d'Este: *in media tabula, Christus e cruce demissus, Maria Mater, Maria Magdalena, Josephus, ita expresso dolore ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes. — Dans le milieu du tableau, le Christ descendu de la Croix, sa Mère Marie, Madeleine, Joseph, avec une douleur et des larmes exprimées de telle sorte qu'on ne peut les différencier de la réalité.* C'est dans une autre biographie, celle de Gentile da Fabriano, que le même Barthélemy Facius nous apprend que « Rogerius Gallicus, insignis pictor », se trouvant à Rome, dans l'église Saint-Jean (de Latran), l'année du jubilé (1450 donc), contempla les peintures de ce temple; saisi d'admiration il demanda qui en était l'auteur, apprit qu'elles étaient de Gentile da Fabriano et proclama celui-ci le premier peintre de l'Italie.

Ne doutons pas de l'intérêt des mécènes de la Renaissance italienne pour le grand mystique du Nord. Après Pisanello, Jacopo Bellini, Mantegna, Roger a peint le portrait de Lionel d'Este (collection Friedsam, New-York). Le maître en fut payé à Bruges par Messer Paolo Pozio de Lucques agissant au nom de Lionel. Celui-ci est vu de 3/4, le visage encadré de la longue *zazzera;* Roger adoucit par la subtilité du modelé (allant jusqu'à la mollesse dans les mains) et l'expression rêveuse des yeux, l'individualité du tyran humaniste dont l'emblême, le lynx, s'expliquait par la devise: *quae vides, ne vide (ne vois pas ce que tu vois).* Machiavel s'annonçait! C'est pendant son séjour en Italie, suppose-t-on, que le peintre de Bruxelles exécuta la délicieuse *Madone avec quatre saints* provenant de Pise et conservée à l'Institut Staedel de Francfort. Le panneau porte dans le bas les armes de Florence. Deux des saints, Cosme et Damien, étaient patrons des Médicis; les deux autres représentent saint Jean-Baptiste et saint Pierre. Encore une fois, la disposition iconographique se réfère à des modèles italiens, comme aussi le parallélisme des personnages. Quant à la tête de la Madone, elle réalise le type idéal auquel Roger n'avait cessé de tendre, avec son front élevé, l'ovale allongé du visage, le nez délicat, les yeux fendus en amande allongée; elle est fort éloignée de la Vierge « flémallienne » de l'Escurial; elle respire la joie de sa jeune maternité et son visage, pour parler comme Maeterlinck, s'illumine de grâces superessentielles. — Une composition semblable, originaire de Rimini, se voit dans la collection de Sir Herbert Cook à Richmond, mais les figures sont rassemblées près d'un

67. — ROGER VAN DER WEYDEN
Polyptyque du Jugement dernier (détails) avant la restauration.
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*)

68. — ROGER VAN DER WEYDEN
Polyptyque du Jugement dernier (détails) avant la restauration
(*Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune*)

autel, dans une église, et non plus groupées devant une tente. On ne peut donc parler d'une copie, encore que les traits essentiels de la composition de Francfort se retrouvent dans celle de la collection Cook et que les personnages sacrés mis en scène soient les mêmes. L'esprit diffère, et la « réplique » est d'un habile épigone ayant vraisemblablement travaillé aux côtés du maître. — Disons aussi que la physionomie de l'un des saints du tableau de Francfort se répète dans une autre œuvre d'atelier: *Un groupe d'hommes* (fragment d'une *Adoration des Mages)* de la collection Ad. Schloss à Paris.

D'étroites affinités rapprochent la *Mise au Tombeau* des Offices du charmant *Triptyque des Sforza* (Musée royal des Beaux-Arts de Belgique). Le panneau central de cette dernière œuvre représente le Christ en Croix et montre, au premier plan, trois personnages italiens, vraisemblablement Alessandro Sforza, seigneur de Pesaro, sa femme Costanza Varano et son beau-frère Rodolfo Varano. Le saint Jean de Florence est identique de visage et de vêtements à celui de Bruxelles; les Christs des deux tableaux ont un visage et une anatomie semblables. Costanza Varano agenouillée en donatrice dans l'œuvre de Bruxelles, s'apparente à la Madeleine des Offices; la tête du donateur est repeinte; enfin, le singulier petit personnage à barbe blanche qui, dans le triptyque de Bruxelles, montre sa tête au-dessus du blason sforzesque se retrouve sous les traits de Joseph d'Arimathie dans le panneau de Florence. Pendant quelque temps ce triptyque de Bruxelles a été mis au compte d'un artiste lombard, Zanetto Bugatto, qui passa trois ans à Bruxelles dans l'atelier de maître Roger, ainsi que l'attestent deux documents récemment mis au jour. Le premier est une lettre datée du 26 décembre 1460 par laquelle le duc de Milan, François Sforza, recommande Zanetto Bugatto au duc de Bourgogne, dans les Etats de qui il se rend pour profiter des leçons du célèbre maître « Guillaume », *ut audita fama magistri Gugliemi* (le duc a sans doute voulu dire Ruggeri). Le second document est une lettre de la duchesse, datée du 7 mai 1462, et portant cette adresse: *Nobili viro dilecto magistro de Tornay, pictori in Burseles.* La lettre même est en Italien. La duchesse remercie Roger de la libéralité avec laquelle il a appris son art au peintre milanais. « Et tant à cause du service rendu que de vos singuliers mérites, écrit Blanche-Marie, nous nous mettons à votre disposition pour tout ce qui pourrait vous être agréable ». — Après son séjour dans les Pays-Bas, Zanetto Bugatto retourna à Milan, où il est souvent mentionné dans les archives des Sforza. Il mourut en 1486. On a renoncé à l'hypothèse qui faisait de Zanetto l'auteur de notre

triptyque. Il semble bien d'ailleurs que Roger ait eu recours à un collaborateur pour l'exécution des volets. Ceux-ci représentent, d'une part, la *Nativité* avec *Saint François* et *Saint Julien l'hospitalier* (?), d'autre part, *Saint Jean-Baptiste, Sainte Catherine* et *Sainte Barbe.* Les figures féminines sont imprégnées du génie de Memlinc, dont le style est annoncé également par la *Nativité.* Le saint Jean-Baptiste, tout en procédant de Roger, a déjà l'expression que Memlinc popularisera dans ses figures du Précurseur. Une fois de plus, nous devons signaler dans ce triptyque le parallélisme des personnages, qui rapproche l'œuvre flamande des conceptions italiennes. Très proche de notre retable sforzesque est un petit diptyque du Musée Condé, à Chantilly, se composant d'un *Jugement dernier* à nombreux personnages et d'un autre volet rassemblant la donatrice Jeanne de France (quatrième fille de Charles VII), saint Jean-Baptiste, un ange portant des armes et la Madone sur le croissant (1). L'œuvre doit avoir été commandée vers 1460; elle est d'un bon imitateur de Roger et pourrait bien avoir été exécutée dans l'atelier du maître par le collaborateur des volets du retable sforzesque.

Le voyage en Italie ne modifia point le style de Roger; il révéla des thèmes iconographiques au maître, accentua la subtilité de son dessin et le familiarisa avec les dispositions symétriques des figurations sacrées évoquées par les maîtres quattrocentistes. Peut-être aussi les cortèges radieux de Gentile da Fabriano prolongent-ils leur éclat dans l'*Adoration des Mages* de Munich. D'autre part, un portrait comme celui de Lionel d'Este a dû impressionner un Filippo Mazzola. Cosimo Tura a sans doute, lui aussi, subi le prestige de Roger et une peinture de Modène attribuée à Bianchi Ferrari semble interpréter une composition de « Rogerius Gallicus ». Cyriaque d'Ancône mentionne des imitateurs italiens de notre maître, notamment Angelico Parrasio de Sienne. Citons de notre côté... Garofalo! L'Institut Staedel de Francfort possède du peintre ferrarais une *Sainte Famille* (tandis que saint Joseph sommeille, la Vierge étend la main droite vers un réchaud) qui dérive visiblement — du moins en partie — de quelque original perdu de Roger, que Garofalo aura eu l'occasion d'admirer à Ferrare. — Aux œuvres du pourtraiteur de Bruxelles, signalées en Italie par Cyriaque d'Ancône et Barthélemy Facius, ajoutons la petite *Madone* que l'Anonyme de Morelli vit vers

(1) F.-A. GRUYER. La peinture au Château de Chantilly. Paris 1896. Ecoles étrangères, p. 208 et s.

69. — ROGER VAN DER WEYDEN
Mise au Tombeau.
(*Musée des Offices, Florence*)

70. — ROGER VAN DER WEYDEN
L'Exhumation du corps de saint Hubert.
(*National Gallery, Londres*)

71. — ROGER VAN DER WEYDEN (ET MEMLINC?)
Le Triptyque des Sforza.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

1530 dans le palais Vendramin à Venise « de mano de Rugierio da Brugiis... opera a oglio perfittissima » (peut-être la petite *Madone* de Vienne?). Enfin pour clore ce chapitre italien de la carrière de Roger, disons qu'à Bruges un négociant de Pise, Battista del Agnelli, offrit en 1476 à l'église Saint-Jacques, un retable du maître représentant la vie de saint Jean-Baptiste et qui pourrait bien être le beau *Retable de saint Jean* du musée de Berlin (1).

*
* *

Le triptyque de Jean Bracque, acheté par le Louvre en 1913 pour la somme de huit cent mille francs, a été peint par Roger en 1451 ou 1452, peu après le voyage d'Italie. Au centre, le Christ entre la Vierge et saint Jean l'Evangéliste; sur les volets, saint Jean-Baptiste et la Madeleine; les figures sont à mi-corps. Les armoiries peintes au revers des volets sont celles de Jean Bracque, fils d'un chevalier d'origine picarde, et de Catherine de Brabant, fille de Jean de Brabant, aux ancêtres parisiens. Jean Bracque et Catherine de Brabant se marièrent peu avant 1451 et le mari mourut le 25 juin 1452. L'exécution du triptyque se place donc entre la date du mariage et celle du décès de l'époux. Catherine de Brabant se remaria, trépassa en l'an 1499 et voulut être enterrée à côté de son premier mari. Par testament du 8 mars 1497 elle léguait à son petit-fils l'écuyer Jean Villain, seigneur de la Boucharderie, « ung tableau à cinq Ymaiges avec la custode » — et ce tableau ne peut être que celui du Louvre. L'*Arbre de généalogie des descendants des Brabants de Tournay* révèle ensuite comment l'œuvre sortit de l'indivision où elle était restée après la mort de Jean Villain. « *Tous les enfants et héritiers... ont donné par pur et libéral don au dict Jhérome de Brabant ung fort exquis tableau en paincture à cinq images donné en l'an mil quatre cens quatre-vingt et dix et sept par la susdicte damoiselle Catherine de Brabant au susdict maistre Jehan Vilain son petits-filz, ayant jusques ores esté tousjours commun entre iceulx enffans et héritiers, ayant le dict don par eulx esté faict en contemplation qu'iceluy de Brabant seroit seul de ce nom dont le dict tableau procède et portant seul les armes de Brabant.* » Le bénéficiaire de ce touchant accord familial, c'était maître Jérome de Brabant « conseiller du Roy en sa Chambre de Flandre ». Et l'on voit, d'après cet extrait, la valeur que l'on atta-

(1) FRIEDLÄNDER. Op. cit. p. 92.

chait à « *l'exquis tableau en paincture à cinq images* ». Jérôme de Brabant emporta l'œuvre à Gand vers 1586. Le Louvre l'acquit de Lady Théodore Guest qui le tenait de son père, le duc de Westminster (1).

Le triptyque de Jean Bracque est une production capitale, sans tache, d'une pureté, d'une chasteté absolues. Le sujet ne donnait au peintre aucune occasion de révéler son art du geste, ses intuitions de la mimique expressive, ses qualités d'ordonnateur scénique. Il n'avait pas ici à faire un récit dramatique ou pittoresque; il n'avait même pas comme dans le *Jugement dernier* de Beaune — duquel ce triptyque est si voisin par le style, — à grouper de nombreux personnages. Cinq figures seulement, vues à mi-corps, vivant en quelque sorte chacune pour elle-même. Il fallait donc créer des types et animer chacun d'eux par l'intensité de la vie intérieure. Le triptyque de Jean Bracque dit à quel point Roger, créateur de thèmes, fixa non moins heureusement les types de sa *Divina Commedia* et les composa de traits si justes qu'il est presque impossible d'imaginer d'autres figures pour le drame sacré. De la réalité il gardait l'indispensable et trouvait en son génie mystique la vraie vie de ses images célestes. Du *Jugement dernier* de Beaune au chef-d'œuvre du Louvre il y a peu de distance pour la nature du coloris, du sentiment, de l'inspiration, — et pourtant le voyage d'Italie se place entre l'exécution des deux œuvres. Découvrirons-nous quelque trace d'italianisme — le mot a quelque chose de forcé à cette époque — dans le triptyque du Louvre? Une grande distance sépare les figures du paysage qui produit un peu l'effet d'une toile de fond indépendante des personnages et dominée par ceux-ci. Baldovinetti, les Pollajuoli, Piero della Francesca devaient user de procédés semblables, — mais ces peintres sont plutôt postérieurs à Roger, et ce n'est pas le *fiumicello* de la *Madone* de Baldovinetti qui se retrouve derrière le saint Jean-Baptiste du triptyque de Jean Bracque, c'est sans doute Baldovinetti, très averti des techniques septentrionales, qui a traduit les visions panoramiques de Roger en langage italien dans sa claire Vierge du Louvre.

Est-il besoin de remarquer combien, dans le triptyque de Jean Bracque, la plastique de Roger s'est affinée? Le maître s'oriente définitivement vers un art dépouillé, d'où l'individuel tend à s'effacer pour ne laisser subsister que les nuances abstraites de la vie mystique. Les figures féminines ont entière-

(1) Sur la date d'exécution du *Triptyque de Jean Bracque*, sur ses premiers propriétaires cf. l'article très complet de A. Hocquet: *Le Roger de le Pasture du Louvre. Revue Tournaisienne.* Juillet 1913.

72. — ROGER VAN DER WEYDEN
Madone avec quatre saints.
(*Institut Staedel, Francfort*)

73. — ROGER VAN DER WEYDEN
Triptyque de Jean Bracque (partie centrale).
(*Musée du Louvre, Paris*)

74-75. — ROGER VAN DER WEYDEN
Triptyque de Jean Bracque (volets).
(*Musée du Louvre, Paris*)

ment perdu leur aspect matronal des débuts. Quelle distance entre les visages arrondis et robustes de la *Descente de Croix* de l'Escurial et la *Madeleine* du triptyque de Jean Bracque! Cette dernière nous conduit au sommet de la beauté ascétique du maître — ascétisme qui compose d'ailleurs avec les fantaisies de la mode contemporaine. Cette *Madeleine* porte en effet une coiffure spéciale, fort élégante et que l'on reverra dans une œuvre des tout derniers temps du maître, l'*Adoration des Mages* de Munich, portée par la servante tenant l'offrande des colombes dans le volet de la *Présentation au Temple*. Une bonne réplique de la *Madeleine* du triptyque Bracque (peut-être de Memlinc) est dans la collection Renders de Bruges. Le British Museum possède deux dessins de la même figure; l'un d'eux est considéré par certains critiques comme une étude de Roger pour le triptyque du Louvre; mais bien qu'infiniment supérieur à l'autre, il n'est comme celui-ci qu'une copie de la chaste et attirante Madeleine du Louvre. — Un *Christ bénissant* (à mi-corps) apparenté au Christ du triptyque Bracque se répète en deux œuvres de disciples (collection von Hoschek à Prague, et commerce à Berlin) et reparaît dans un dessin de Schongauer aux Offices. — Un *Saint Jean-Baptiste*, en buste comme celui du même triptyque, mais sur fond de brocart clair et faisant de la main droite un geste d'orateur était dans le commerce à Paris en 1914 et doit être tenu pour l'œuvre d'un élève habile, travaillant aux côtés de Roger à la fin de la vie du maître. — Un *Saint Jean-Baptiste*, parent comme physionomie de celui du triptyque Bracque, est représenté en pied et agenouillé devant le Sauveur dans un diptyque de la collection W. Samuel à Londres, — l'autre volet figurant le *Christ dans la maison de Marthe*. Ces compositions réduites aux personnages essentiels sont imprégnées d'une sorte de sentimentalité élégiaque; les têtes sont allongées, sans grande individualité. Nous sommes en présence de l'œuvre d'un disciple chez qui l'ascétisme et l'accent mystique de Roger s'évanouissent en suavité impersonnelle — comme il arrive parfois chez Memlinc.

***

Bien plus que Jean van Eyck, Roger a été le peintre des icones pieuses. La Madone était la figure de piété par excellence et Roger a créé la Madone en buste, telle qu'elle s'imposa à la ferveur de tous les Pays-Bas pendant le XV[e] et au début du XVI[e] siècle. Peut-être cette forme lui a-t-elle été suggérée par les marbriers italiens lors de son voyage à Rome, et il semble bien,

autant que l'état de nos connaissances permette de l'affirmer, que c'est après 1450 qu'il devint le grand peintre marial. Le prototype perdu de la Vierge peinte par saint Luc est le point de départ d'autres Madones de Roger et d'innombrables Vierges dues à ses imitateurs. Conçue comme motif isolé, une *Madone* de la collection Mathys, à Bruxelles, (actuellement collection Reyerson, à Chicago) ouvre la série qui s'inspire de la Vierge du saint Luc et s'apparente en même temps à la Vierge de l'Institut Staedel qu'écussonne la fleur florentine. Front élevé, nez délicat, bouche légèrement proéminente, — c'est le signalement de la Vierge de Francfort; comme cette dernière, la Madone Mathys est idéalisée par la pureté de l'expression, et sa grâce mystique présage Memlinc. Elle presse le sein d'une main et, de l'autre, tient l'Enfant posé obliquement sur les genoux maternels. Le bambino est maigre, raide, mais cette pauvreté humaine et cette nudité sont ici symboles d'humilité chrétienne.

A la place du saint Luc, Roger devait tout naturellement imaginer un donateur; de là la conception d'une Madone formant diptyque avec un portrait. C'est le cas de la très belle *Madone* de la collection Renders, à Bruges. On sent que la Vierge et l'Enfant regardent tous deux le donateur qui serait Jean de Gros dont le portrait est conservé dans la collection Reyerson, à Chicago. Jean de Gros étant né en 1434, son diptyque ne peut être antérieur à 1454, car le donateur a certainement vingt ans. Dans la délicieuse icone de la collection Renders, la Vierge tient le sein d'une main et passe l'autre sous le bras droit de l'Enfant; celui-ci est étendu sur un coussin, en sorte que ses jambes ne tombent pas obliquement comme il arrive dans d'autres créations de Roger, mais s'allongent horizontalement sur l'appui. Même particularité à noter dans une *Madone* du musée de Berlin, très éloignée, celle-ci, de la Madone au saint Luc et de l'esprit même du maître avec ses lys apparaissant dans un fond sombre.

La *Madone* de la collection Huntington (New-York), œuvre originale, plus tardive que celle du diptyque de Jean de Gros, est remarquable, autant par le mouvement des figures que par l'exécution. L'Enfant, debout sur les genoux de sa mère, tend les mains vers un grand missel; il s'agit, cette fois encore, d'une Madone originale formant jadis diptyque avec le *Philippe de Croy* du musée d'Anvers. — La *Madone* de la collection Mancel, à Caen, montre la Vierge joignant les mains, et ce geste est une nouvelle invention de Roger. Le donateur de cette Vierge (œuvre authentique) serait le *Laurent Froimont* du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. — La *Madone* de la

76. — ROGER VAN DER WEYDEN
Madone et Enfant.
(Collection Reyerson, Chicago)

77. — ROGER VAN DER WEYDEN
Madone et Enfant.
(Collection Renders, Bruges)

78. — ROGER VAN DER WEYDEN
Madone et Enfant.
(Collection Cassirer, Amsterdam)

79. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)
Madone et Enfant.
(Musée de Berlin)

collection Cassirer, à Amsterdam, offre un autre type, celui de la mère pressant de ses deux mains l'Enfant divin qui, de la main gauche, touche l'un de ses petits pieds. Il ne semble pas que se soit une Madone de diptyque, car Jésus montrerait le dos au donateur.

Roger a créé d'autres images mariales dont les originaux disparus nous sont connus par des copies ou des variantes d'épigones. La *Madone pressant le sein d'une main et tenant l'Enfant de l'autre,* telle que Roger la présente dans les œuvres des collections Reyerson et Renders, a pour prototype la Vierge du retable de saint Luc. Ce motif inspire les peintres des œuvres suivantes: une *Madone* du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, N° 650 (seuls les pieds de l'Enfant s'écartent de la donnée primitive); une *Madone* du musée de Cassel; une *Madone* du Fogg Museum à Cambridge (Etats-Unis) — moitié d'un diptyque provenant de Furnes, avec, sur l'autre volet, le donateur Joos van der Burch et un évêque (peints plus tard que la Vierge, vers 1490); une *Madone* de diptyque du musée d'Anvers, semblable au 650 du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, mais s'écartant du style de Roger (peinte vers 1500; couple de donateurs sur l'autre volet); une *Madone* de la collection von Pannwitz, à Hartekamp, près de Harlem, dans la manière du maître de la Légende de la Madeleine; une *Madone* du Musée Mayer van den Bergh, à Anvers, très fine et d'un bon épigone (l'Enfant tient une pomme et son attitude diffère de l'enfant du retable de saint Luc); une *Madone* de la collection Lazaro à Madrid; des exemplaires répandus dans le commerce.

La *Madone tenant l'Enfant à deux mains,* le sein découvert ou plutôt simplement entouré du voile tombant des cheveux, est une autre image de Marie multipliée par les épigones de Roger et dérivant également de la Vierge du retable de saint Luc. Citons les exemplaires principaux de ce motif: une *Madone* du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique (N° 667) œuvre de premier ordre où la manière de Dieric Bouts se combine avec la tradition de Roger (très caractéristiques comme dérivation de Roger sont les pouces écartés de Marie, mais tout à fait dans le sentiment de Bouts le modelé du front); une *Madone* de la collection van Gelder à Uccle-Bruxelles (faible); une *Madone* de la collection Traumann à Madrid (idem); une *Madone* de la collection von Osmitz à Vienne (de la même main que la précédente); une *Madone* du musée de Vienne (vers 1490); une *Madone* de la collection Sarre à Berlin, etc. *L'Enfant tenu à deux mains,* tel que Roger l'élabora, fut repris par des peintres d'importance, particulièrement du milieu brugeois: le maître de la

Légende de sainte Ursule (autre *Madone* de la collection Van Gelder); Ysenbrant (autre *Madone* de la collection Traumann); le maître de la Légende de sainte Lucie (dans son grand retable du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, la *Vierge avec la Madeleine et les Vierges,* où la Madeleine s'agenouille comme celle de la *Mise au Tombeau* des Offices); un enlumineur du milieu du XV[e] siècle a recours également à cette disposition pour un Livre d'Heures conservé dans la Bibliothèque de Vienne.

Une image de la *Madone avec l'Enfant tenant une pomme* a également pour prototype la Vierge du retable de saint Luc; comme celle-ci, elle presse d'une main son sein découvert, qui s'entoure du voile tombant de la tête et l'Enfant garde une attitude « rogérienne ». Les maîtres brugeois, encore une fois, utilisèrent ce motif avec prédilection: le maître de la Légende de sainte Ursule (Musée Suermondt, à Aix-la-Chapelle); Gérard David (coll. Traumann); Ysenbrant (plusieurs répétitions); maître brugeois des environs de 1490 (collection Bautier, Bruxelles); même maître (collection Van Gelder, Uccle-Bruxelles); maître brugeois des environs de 1500 (collection Jaffé, Berlin). Une *Madone* du même type, de la collection von Lenbach, à Munich, reste plus voisine du style de Roger.

Une *Madone avec l'Enfant caressant les cheveux de sa mère,* conçue par Roger, ne nous est connue que par une copie d'épigone conservée à Donaueschingen. La mère a le type de la Madone Renders; l'Enfant rappelle celui de la Madone Cassirer. Plusieurs exemplaires circulent dans le commerce. Nous commençons, avec ce motif, à nous éloigner de la Madone au saint Luc. Seul l'Enfant rappelle le Bambino de ce célèbre retable. Nous rencontrons encore le petit Jésus rigide et si caractéristique créé par Roger, dans des œuvres d'épigones (entre autres au musée de Boston et dans la collection Friedsam, à New-York) qui ne démarquent toutefois aucune des compositions mariales énumérées ci-dessus. Il est aussi toute une série de *Madones,* de caractère « rogérien », mais complètement affranchies de la Madone au saint Luc. Quelques-unes sont de haute qualité, notamment celle de la collection Johnson, à Philadelphie (la Madone tient l'Enfant à deux mains; l'exécution est digne de Roger). On voit d'autres *Madones* indépendantes du retable de saint Luc au Musée Germanique de Nuremberg (l'Enfant assis joue avec un chapelet) et dans la collection Pelletier, à Paris (l'Enfant, revêtu d'une chemise, assis sur un coussin, tient une fleur; cette dernière œuvre est la copie d'une fort

80. — ROGER VAN DER WEYDEN (ÉPIGONE DE)
Madone et Enfant.
(*Musée Mayer van den Bergh, Anvers*)

81. — ROGER VAN DER WEYDEN (ÉLÈVE DE)
Madone et Enfant.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*, nº 667)

82. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Madone et Enfant.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*, nº 650)

belle *Madone avec l'Enfant tenant un papillon blanc,* qui appartenait jadis au marchand de tableaux Bourgeois).

La Madone au saint Luc n'est pas le seul thème marial duquel Roger, ses disciples et successeurs ont tiré de multiples variations. Le maître a dû peindre aussi une Madone assise, représentée en pied, avec l'Enfant tenant une fleur. Le graveur désigné sous le nom de maître aux Banderoles qui travaillait dans les Pays-Bas entre 1450 et 1470, a copié, le premier semble-t-il, l'original disparu. La composition fut utilisée au début du XVI[e] siècle dans les milieux bruxellois, notamment par le maître de la Légende de la Madeleine et Bernard d'Orley. Winkler signale aussi des copies allemandes. Roger peignit également une *Madone entière, assise et embrassée par l'Enfant,* que l'on reproduisit souvent, surtout à Bruges au XV[e] siècle, en montrant la Vierge à mi-corps. Un remarquable dessin (inachevé) du Cabinet des Estampes de Dresde peut être tenu pour une copie de l'original perdu. La Madone, en pied, est assise dans un hall bordé à droite par une colonnade ouverte sur un jardin, lequel s'aperçoit également à travers la fenêtre ménagée dans le fond, à gauche. La composition est très semblable dans une œuvre de la collection Carvalho qui s'inspire sans doute aussi, mais très faiblement, de l'original disparu. La Madone assise et représentée tout entière figure encore, — accompagnée de saint Jérôme, de sainte Elisabeth et d'une famille de donateurs, — dans un retable de 1461 dû à un imitateur très impersonnel. Cette *Vierge embrassée par l'Enfant* reparaît ensuite, très souvent, figurée à mi-corps, (au musée de Darmstadt, dans la collection von Pannwitz, à Hartekamp près de Harlem, — cette dernière par Adrien Ysenbrant — et en assez grande quantité en Espagne).

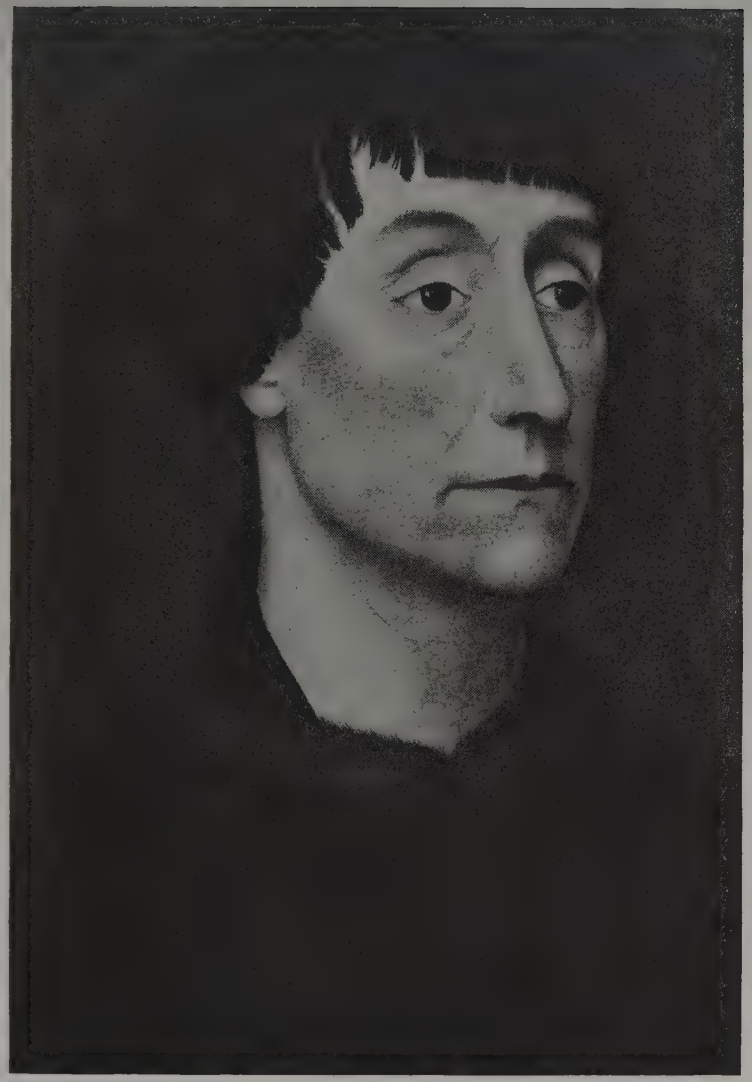
Les Madones de Jean van Eyck n'ont pas — ou presque pas — trouvé d'imitateurs. On s'est demandé pourquoi Roger fut « l'homme du sort », pourquoi son génie eut cette répercussion extraordinaire au point que le seul disciple de Jean van Eyck, Petrus Christus, finit par subir lui-même l'action irrésistible du grand Tournaisien. Jean van Eyck décourageait les copistes par l'impitoyable rigueur de son génie objectif. Roger, interprète des éléments typiques d'une scène, discerne dans l'union du bambino et de la Vierge ce que le sentiment du groupe offre d'essentiel — et, plus que la vérité ou la réalité physique des deux êtres divins, ce qu'il exprime c'est l'amour de la mère et de l'Enfant, l'adoration religieuse de la Madone pour son fils, la tendresse céleste qui confond la Femme élue et l'Enfant-Dieu. Les artistes du milieu

brugeois: le maître de la Légende de sainte Ursule, le maître de la Légende de sainte Lucie, Gérard David, Ysenbrant, (et aussi, bien entendu, Memlinc, qui dans sa *Madone* de la collection Wernher, à Londres, est tributaire de la *Madone* Cassirer); les peintres bruxellois: le maître de la Légende de la Madeleine, Bernard d'Orley; des peintres allemands, des graveurs, se nourrissent des inspirations de Roger, peintre de la Vierge Marie. Par les nuances abstraites de son génie, Roger agissait sur les masses. Ses successeurs l'ont compris. Innombrables sont, jusqu'au début de l'époque italianisante, les Vierges animées d'une parcelle de sa foi. Point d'église ou d'oratoire où ne brillât un reflet de ses inventions mystiques. Les propagateurs les plus enthousiastes de l'italianisme au XVI[e] siècle buvaient encore à cette source miraculeuse.

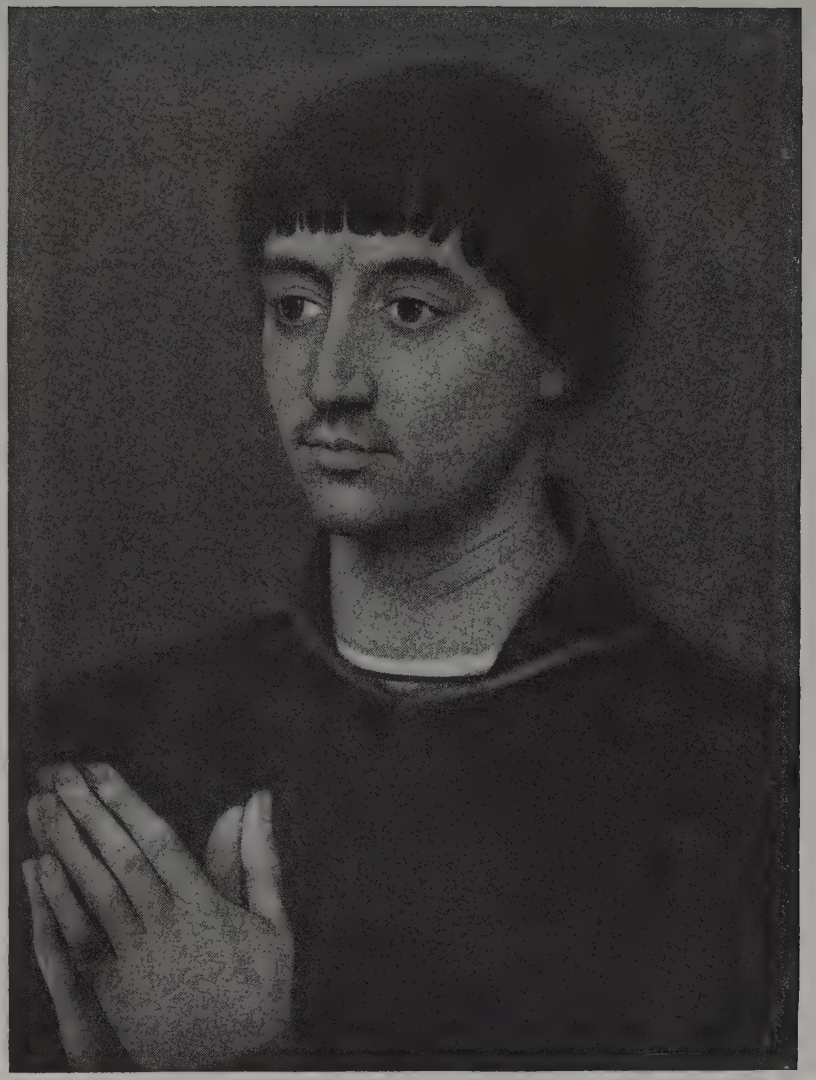
* * *

Courageusement stylisés, les portraits d'hommes de Roger révèlent l'un des plus beaux aspects de son génie. Ses modèles — Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Lionel d'Este, Antoine de Bourgogne, Nicolas Rolin, Philippe de Croy — sont presque tous des passionnés, des lutteurs, des animateurs. Roger les libère de leurs préoccupations terrestres; la ressemblance physique, sans être rigoureuse, est suffisante pour traduire les penchants individuels; mais le regard laisse apparaître l'infini de l'âme et le mysticisme de Roger s'ordonne dans des effigies où ne subsistent que l'essentiel, le typique. C'est vers 1450 semble-t-il — un peu avant, un peu après le voyage d'Italie — que le maître commence la série de ses portraits masculins, dont quelques-uns, nous l'avons déjà vu, forment diptyque avec l'image de la Madone et l'Enfant. Le *Jean de Gros* de la collection Reyerson (Chicago) a pu être identifié grâce aux armes de la famille peintes au revers; les mêmes armes figurent au dos de la *Madone* Renders, ce qui a permis de voir dans le portrait et la Vierge les deux parties d'un même diptyque. Avec ses grands yeux, ses mains jointes, sa physionomie confiante, Jean de Gros incarne l'élite de la jeunesse du temps. Un *Portrait de jeune homme* se trouvait dans l'ancienne collection Cardon et remontait également aux environs de 1450; la trace de ce petit Roger est perdue. — Dans la collection Wendland, à Bâle, était un *Portrait de vieillard,* aux chairs ascétiques, aux doux yeux rêveurs (1), et dans la collection Samuel, de Londres, se trouve un *Portrait de jeune homme,* de la plus pure expression religieuse, — deux œuvres de la plus haute maîtrise où Roger par la simple

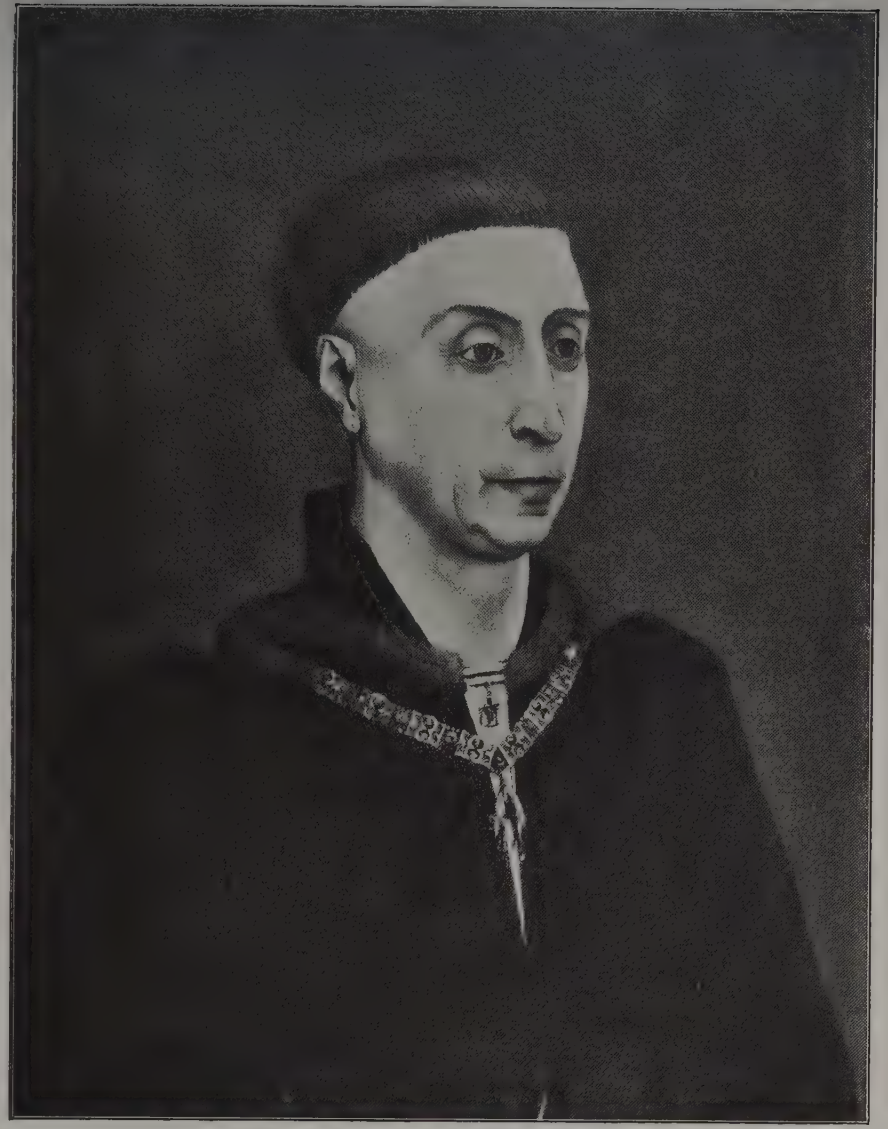
(1) En 1927, chez M. F. Kleinberger.



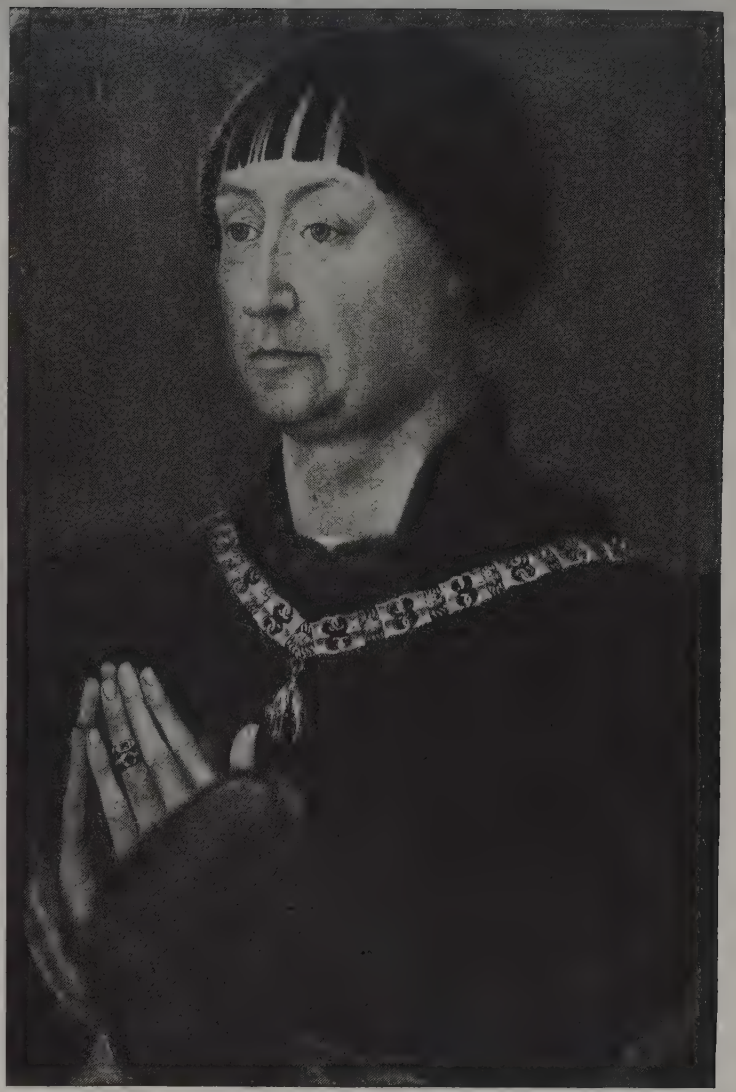
83. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait de vieillard.
(*Collection Wendland, Bâle*)



84. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait présumé de Jean de Gros.
(*Collection Duveen Brs, Londres*)



85. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Philippe le Bon.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)



86. — ROGER VAN DER WEYDEN (D'APRÈS)
Portrait du duc de Clèves.
(*Bibliothèque Nationale, Paris*)

évocation d'une tête (on ne voit pas les mains des modèles) fait sentir toute la foi de son siècle.

Le fameux Album d'Arras prouve l'importance que l'on attachait aux effigies de l'illustre pourtraiteur de Bruxelles. Découvert en 1852, ce recueil de portraits est l'œuvre d'un copiste qui savait où étaient les originaux de Jean van Eyck, Roger van der Weyden, Gérard David, J. Mostaert. Nicolas Rolin et sa femme Guigone de Salins sont dessinés d'après le retable de Beaune et reproduisent fidèlement les particularités du style de Roger. La série d'Arras montre également Pierre de Beffremont comte de Charny et Léon, seigneur de Proisy, qui, pour le vêtement et même l'aspect du visage, évoque le Laurent Froimont du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, mais un Froimont vieilli et moins doucement absorbé par la prière.

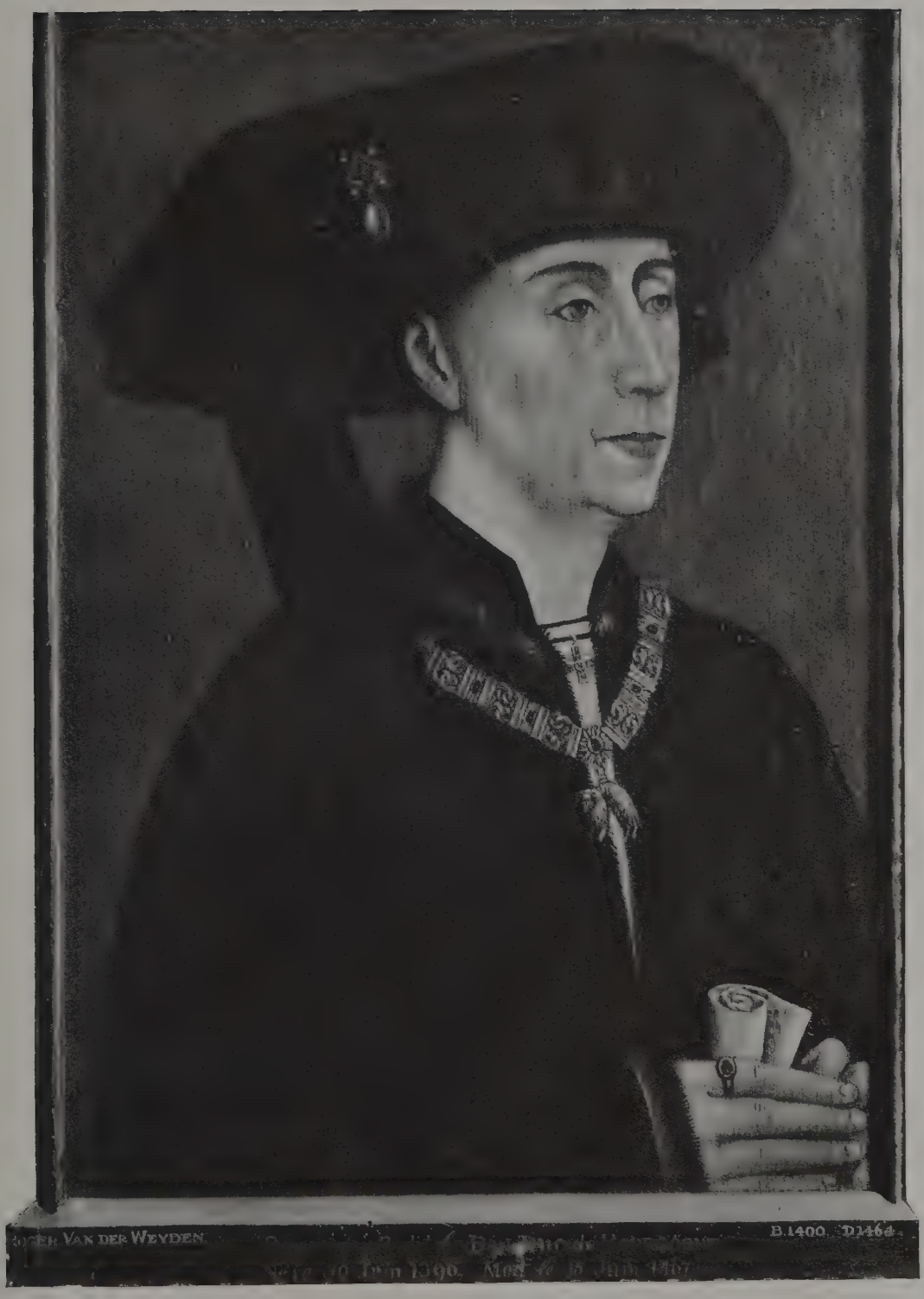
Roger pourtraita les grands seigneurs de son temps, à commencer par le plus grand, celui qui tenait « le salut de la France en sa clef et la tranquillité d'Occident en sa main », Philippe le Bon. Il a dû représenter le grand duc avec et sans chaperon, mais les prototypes ont disparu. Les répliques du portrait sans chaperon sont conservées au château royal de Madrid (copie soignée) aux musées de Gothe et d'Anvers (sur fond vert). Le duc est peint avec un chaperon à écharpe retombante dans des portraits appartenant aux musées de Lille (médiocre), d'Anvers (sur fond bleu, travail soigné), de Bruges (le duc tient un rouleau à la main), au Louvre (semblable au précédent). On trouve encore des portraits de Philippe inspirés par les originaux de Roger à Windsor, à Londres, à l'hospice de la Madeleine d'Ath (sur fond d'or). Les plus pauvres de ces effigies nous transmettent l'essentiel de ce visage aux lèvres grosses et colorées, aux sourcils « épais comme des crins », qui dans les accès de colère, « se dressaient comme cornes ». Après le père, le fils. Le musée de Berlin possède le portrait de Charles le Téméraire par Roger. Œuvre précieuse qui est peut-être celle que mentionne l'Inventaire des trésors artistiques de Marguerite d'Autriche, dressé en 1516, «tableau du chief du duc Charles, ayeul de Madame, fait par la main de Rogier ». Charles étant né en 1433, le portrait date des environs de 1460. Image parlante de ce prince admirablement doué, chez qui par malheur la colère bourguignonne « dégénéra en démence » et qu'un critique anglais, commentant le portrait de Berlin, qualifie avec candeur de *léthargique, sensuel et stupide!* — Après les souverains, les hauts dignitaires. Nous avons rencontré Nicolas Rolin. Voici *Antoine, grand bâtard de Bourgogne,* premier chambellan de Charles le Té-

méraire, chevalier de la Toison d'Or (Musée royal des Beaux-Arts de Belgique). Il est coiffé d'un mortier brun et tient à la main une flèche, symbole de la royauté du tir à l'arc, témoignage du soin que les grands seigneurs prenaient de leur popularité en participant aux jeux les plus aimés. Le portrait est de premier ordre; les carnations se détachent avec une finesse extrême sur le bleu sombre du fond. On prenait autrefois le personnage pour Charles le Téméraire représenté en roi du tir. Deux autres portraits du Grand bâtard l'un à Chantilly (très intéressant, dans le style de Memlinc), l'autre à Dresde (mauvais), déterminent à nos yeux l'identité de notre « Chevalier à la flèche». Nous sommes bien en présence du chambellan Antoine dont la devise «Nul ne s'y frotte » est justifiée par le caractère d'une physionomie nettement résolue. — Cet *Antoine de Bourgogne* fut peint, lui aussi, vers 1460; de même le *Philippe de Croy* du musée d'Anvers (moitié d'un diptyque complété par la *Madone* de la collection Huntington). Philippe de Croy était grand bibliophile et l'on a souligné finement que l'Enfant dans la Madone Huntington pose avec décision ses petites mains sur un gros manuscrit que sa mère soutient de la main gauche. C'est même l'indice qui a permis le rapprochement des deux parties du diptyque (1). Le *Philippe de Croy* est très parent comme style, couleur et valeur du *Charles le Téméraire,* et de l'*Antoine de Bourgogne;* c'est dire qu'il faut y voir une production capitale (une copie serait conservée au château de Rœulx). Au musée d'Anvers est un *Portrait d'homme* avec une devise que portèrent Philippe le Bon et la famille Trasignies: *Tant que je vive autre n'auray.* Certains le tiennent pour la copie d'un Roger des environs de 1460.

Le *Laurent Froimont* du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique (jadis à l'Académie de Venise) (2) est le portrait d'un pieux jeune homme, tournant vers la gauche son visage glabre, coiffé d'une calotte de cheveux noirs et plats et dont les mains jointes se détachent sur une houppelande brune bordée de fourrure grise. Une devise s'inscrit sur le fond verdâtre historié: *Raison Lensaigne.* La grisaille du revers montre saint Laurent dans une niche, tenant d'une main un livre, de l'autre l'instrument de son martyre. On voit, à gauche, un écusson et une banderole avec le nom de *Froimont.* Le nom patronymique du personnage est supposé être celui qu'on lit sur la banderole; la grisaille

(1) Hulin de Loo. *Burlington Magazine*, XLIII.

(2) Voir *Gazette des Beaux-Arts* (juin 1921), notre *Correspondance de Belgique.*



87. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après)
Philippe le Bon.
(*Musée communal de Bruges*)

88. — ROGER VAN DER WEYDEN
Antoine, Grand bâtard de Bourgogne.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

laisse deviner le prénom par la représentation de saint Laurent. Ce portrait formait diptyque avec la *Madone* de la collection Mancel, à Caen, si purement mystique elle aussi et si exceptionnelle par le geste de ses mains jointes tenant son fils qui semble la bénir. *Laurent Froimont* date des environs de 1460 et, parmi les effigies incomparables que Roger peignit alors, celle-ci est sans doute la plus belle.

Les modèles de Roger ont presque tous été mêlés aux plus ardents débats politiques et moraux du XV[e] siècle. Ce que le maître dégage surtout, c'est la noblesse de chacun des modèles et ce qu'il y a de plus pur dans leur vie intérieure. Ainsi s'expliquent le calme, l'élévation, l'espèce de détachement que l'on voit à ces personnages devenus des types d'une race et d'un siècle. Laurent Froimont exprime l'essentiel de ces tendances avec ses mains presque immatérielles et ses yeux d'insondable douceur. Dieric Bouts et Hans Memlinc ont beaucoup appris à l'école de Roger portraitiste. Le « portrater der stad van Brussel » fixe pour un temps la conception du portrait. Plus tard, cet art se renouvellera lorsque l'observation psychologique saisira un instant de la vie des modèles et les rapports de leur être spirituel avec le spectateur. Ce sera la tâche de Quentin Metsys.

On peut encore rattacher au cycle des portraits d'hommes un *Duc de Clèves*, procèdant avec fidélité d'un Roger perdu (Paris, Cabinet des Estampes), et deux *Têtes d'hommes* à l'huile sur parchemin (musée de Budapest), copiées sans doute d'une composition inconnue du maître.

Les portraits de femmes sont moins nombreux. La série s'ouvre par un chef-d'œuvre : la *Jeune femme* du musée de Berlin, peinte vers 1430. La plastique solide, arrondie, « flémallienne », nous reporte aux temps de la *Descente de Croix* de l'Escurial. Cette *Jeune femme* respire la santé, la vraie jeunesse et l'on peut même dire la joie de vivre. Elle n'a rien d'embéguiné et ce n'est pas la créature monastique dont l'idéal était de méditer quelque livre édifiant dans la solitude. Un peintre jeune a seul pu produire une pareille image et l'on ne trouvera plus rien de semblable dans l'art méditatif du maître. Peu de détails dans le modelé, peu d'ombres, un incarnat clair, égal, des transparences de céramique, — tels sont les caractères techniques de ce portrait. Guigone de Salins (retable de Beaune) et la donatrice de la *Crucifixion* de Vienne sont encore habillées à l'ancienne mode, comme la *Jeune femme* de Berlin, bien que ces deux portraits soient postérieurs d'une vingtaine d'années à celui de Berlin. Le style s'est amenuisé et s'achemine vers la ma-

nière de deux portraits des environs de 1455 : la *Vieille dame*, aux atours aristocratiques, de la collection Maurice de Rothschild (Paris), et la *Jeune femme*, d'une laideur très expressive avec ses lèvres d'éthiopienne, du Château de Dessau (autrefois à la Maison gothique de Wörlitz). Le modelé s'est accentué, a perdu son aspect lisse, les traits sont allongés, la mode a changé — pour les coiffes comme pour les corsages. La *Jeune femme* de la National Gallery, peinte vers 1460, est une œuvre correcte et mince ; seul Roger a pu la peindre, mais un Roger dont le génie, cette fois, a manqué d'âme. Quel est le peintre qui, vers la fin d'une longue carrière, échappe entièrement à la tentation des formules? Un *Portrait de femme* de la collection Heseltine (Londres) est d'un bon épigone, peut-être celui à qui l'on doit le *Mariage de la Vierge* de la cathédrale d'Anvers.

***

Le 16 juin 1455, Jean Robert, abbé de Saint-Hubert à Cambrai, fit accord avec «maistre Rogier de le Pasture, maistre ouvrier de painture de Bruxelles», pour l'exécution d'un retable de six pieds et demi de haut et cinq de large. L'œuvre fut achevée quatre ans plus tard, à la Trinité, et transportée à Cambrai sur un chariot attelé de trois chevaux. Il fut ensuite « payet à Hayne jone pointre pour poindre autour du dit tableau la liste et le deseure et jusques as cayères du cueur, LX sous du nostre », c'est-à-dire qu'une somme de soixante sous fut donnée à ce jeune peintre Hayne (Hans Memlinc?) pour peindre le cadre du tableau, son couronnement et les stalles du chœur. On a cru pouvoir identifier le *Retable de Cambrai* avec un grand tableau d'autel qui est au Prado et qui provient du couvent de Los Angeles de Madrid. Il montre, dans une église gothique, la *Crucifixion* avec Marie et Jean au pied de la Croix, tandis qu'un encadrement architectural, traité comme celui des retables de saint Jean et de Marie, s'anime des scènes de la Passion et de la représentation des sept Sacrements, déjà interprêtés par le maître dans le retable de l'évêque Jean Chevrot. Les volets représentent d'une part le *Jugement dernier*, de l'autre *Adam et Eve chassés du Paradis* — sujets traités par le maître dans des œuvres antérieures. Au revers, en grisaille, l'*Impôt du denier*. La facture du retable du couvent de Los Angeles n'est pas digne du maître. Sommes-nous bien en présence du *Retable de Cambrai?* Si oui, Roger en abandonna l'exécution à des élèves et c'est bien ce que nous supposons.

89. — ROGER VAN DER WEYDEN
Philippe de Croy.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

90. — ROGER VAN DER WEYDEN
Laurent Froimont
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

Dans des œuvres contemporaines et fortement imprégnées du style de Roger, il en est plusieurs, d'ordonnance cyclique, qui ont des traits communs avec le retable de Jean Robert. La *Marie au Temple* de l'Escurial, où la Vierge, avec les cheveux sur le dos et conduite par un ange, abandonne ses parents au bas de l'escalier menant vers une église ouverte, s'orne de chaque côté de niches architecturales superposées contenant de petites scènes évangéliques; les types féminins nous ramènent, d'autre part, à la *Madone avec quatre saints* de la collection Cook. — *Le Jugement dernier* de la Capilla del Milagro, à Valence, est décoré sur les côtés de sujets empruntés aux œuvres de miséricorde et s'apparente, lui aussi, très étroitement par l'ordonnance au retable supposé de Cambrai. — Enfin une *Résurrection* en grisaille à l'église de Saint Ansano près de Florence (réplique dans le commerce, à Florence) a des affinités avec le retable du couvent de Los Angeles. Sans doute sommes-nous ici en présence d'un groupe de sujets imaginés par Roger et exécutés dans son atelier, vers 1460, par quelque élève de choix; c'est ce même épigone, consciencieux, patient dans le rendu de multiples petites figures, qui aura, d'après les indications du maître, « établi » fortement le *Retable de Cambrai,* que Roger, après quelques retouches, pouvait livrer comme étant de sa main. — Mentionnons aussi les évidents rapports des sept Sacrements du *Retable de Cambrai* avec diverses scènes (le *Baptême,* le *Mariage,* la *Pénitence*) brodées par des artisans flamands sur un manteau de chœur (Musée historique de Berne) aux armes de Jacques de Romont, personnage qui fut en rapports avec Charles le Téméraire. Les brodeurs se sont inspirés du retable, ou bien des modèles leur ont été fournis par Roger ou l'un de ses élèves (celui qui peignit le retable de Jean Robert?). Winkler estime que les cartons de ces broderies sont bien de Roger; les compositions sont mieux ordonnées dans le manteau de chœur que dans le *Retable de Cambrai* et y apparaissent comme revues et perfectionnées.

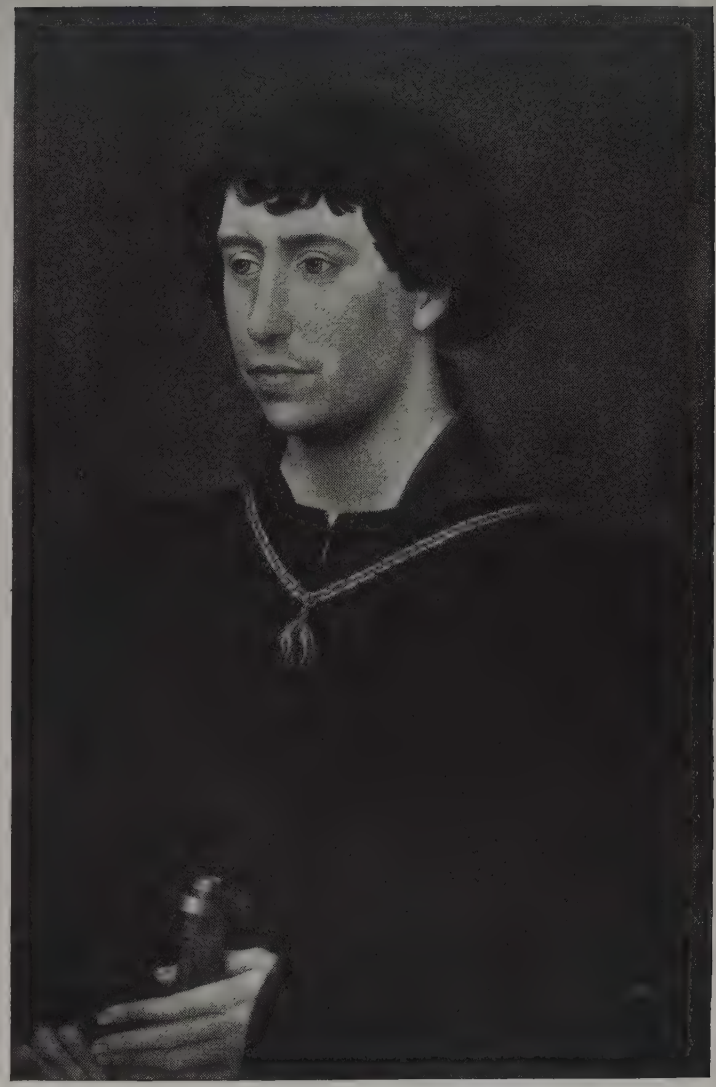
Le motif du *Jugement dernier* forme la partie supérieure d'un panneau complété plus tard dans le bas par le groupe des Vierges sages et des Vierges folles (musée de Berlin). Le haut, très remarquable, est dans la dernière manière de Roger; les jeunes femmes sont d'un imitateur médiocre et postérieur. La *Résurrection du Christ* imaginée par Roger est traitée par un estimable épigone dans un petit panneau de la collection Camberlyn d'Amougies (Pepinghen, Brabant, Belgique), offrant une *Sainte Barbe* au revers.

D'autres œuvres, mieux que le prétendu *Retable de Cambrai,* vont nous

renseigner sur l'art des dernières années de Roger. Les *Têtes de Marie et de Joseph* (fragments d'une *Nativité)* qui se trouvaient jadis dans la collection Nardus à Suresnes (à présent dans le commerce) disent à quel remarquable degré de finesse, à quelle suprême distinction avaient abouti les types créés par le maître. L'*Annonciation* du Metropolitan Museum de New-York, aux armes de la famille tournaisienne de Clugny (Ferry Clugny fut évêque de Tournai en 1474, mais son frère Guillaume pourrait tout aussi bien avoir commandé l'œuvre), est une peinture infiniment gracieuse, presque trop, et où le divin dialogue est comme un tantinet nuancé de « marivaudage » ; les préciosités et les coquetteries de Memlinc sont en germe. Pourtant le génie inventif ne se contente pas de ces douceurs. Une saisissante trouvaille particularise la *Sainte Famille avec saint Paul et un donateur* de la collection milanaise Crespi (à présent dans le commerce). L'Enfant embrasse la Croix que soutient un ange aux ailes déployées. Comme les *Têtes* de la collection Nardus et l'*Annonciation* du Metropolitan, cette *Sainte famille* (par malheur très fatiguée et retouchée) est des environs de 1460; le motif de l'Enfant entourant la Croix de ses petits bras reparaît dans des œuvres d'épigones (collections Johnson, à Philadelphie, et Traumann, à Madrid). Un très beau *Christ apparaissant à sa mère,* provenant d'Espagne, actuellement sur le marché américain, peut être considéré comme une des dernières productions du maître; la figure du Sauveur est malheureusement dénaturée par la plus malencontreuse restauration. — La *Descente de Croix* du Mauritshuys de La Haye est également une œuvre marquante — très bien conservée celle-ci — des années ultimes. Un évêque donateur est agenouillé à droite de la scène sacrée, devant les saints Pierre et Paul. Pour Weale, le donateur serait Nicolas de Ruistre (sacré évêque d'Utrecht en 1501 et mort en 1509), lequel aurait acheté l'œuvre à Louvain, au début du XVI[e] siècle. Mais l'âge qu'on voit à l'évêque sur le tableau de La Haye détruit cette hypothèse. Un parallèle entre cette *Descente de Croix* et celle de l'Escurial serait bien instructif. La Vierge, saint Jean, la Madeleine sont, cette fois, autant d'images de la résignation. La prière succède à la douleur. Seules deux saintes femmes, jeunes et gracieusement vêtues, extériorisent leur émoi par les gestes pathétiques chers au Roger de jadis. Le Christ, savamment dessiné, est d'une maigreur squelettique. Joseph d'Arimathie le soulève. Et, dans ce groupe central, une force concentrée, une puissance de drame *réel,* font tout à coup entrevoir Hugo van der Goes.

Si la critique s'accorde à tenir la *Descente de Croix* de La Haye pour une

91. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait de jeune femme.
(*Musée de Berlin*)



92. — ROGER VAN DER WEYDEN
Charles le Téméraire.
(*Musée de Berlin*)

production de la main du maître même, elle s'en tient à la prudente périphrase « atelier de Roger » pour un ensemble contemporain que l'on voit à Ambierle près de Roanne (France) : quatre grands volets de retable avec scènes de la Passion, deux petits avec figures de saints et donateurs (Michel de Changy, sa femme et ses parents), le tout accompagnant un motif central sculpté. Michel de Changy, attaché au service de Philippe le Bon, fit exécuter le retable à Bruxelles entre 1460 et 1463. Le saint Jean d'Ambierle est, à peu de chose près, celui du retable d'Heinrich von Werl, comme von Tschudi l'a révélé dans son travail sur le « Maître de Flémalle ». Le fait mérite une attention particulière. Le saint Jean-Baptiste du retable von Werl répète l'attitude et le geste d'un Christ peint quelques années plus tôt par Roger — celui du *Retable de Marie* apparaissant à sa mère et la rassurant. L'œuvre ayant été exécutée par un disciple de van der Weyden, probablement dans l'atelier du maître, celui-ci a sans doute fourni des indications pour les figures. En conseillant l'introduction d'une réplique du saint Jean de Robert Campin dans l'œuvre commandée par Michel de Changy, Roger, en somme, ne faisait que reprendre son propre bien.

***

Deux œuvres capitales sont des toutes dernières années de Roger : le triptyque de l'*Adoration des Rois* de la Pinacothèque de Munich et le triptyque de la *Nativité* du musée de Berlin. Le premier provient de l'église Sainte-Colombe, à Cologne, où il se trouvait dans la chapelle fondée par Goddert von den Wasservass. On a vainement essayé d'identifier les personnages de la partie centrale ; les splendeurs de l'époque bourguignonne se transposent dans leurs habits magnifiques, et leur groupement anime de solennité princière les scènes où Jésus vient de naître et à travers lesquelles on aperçoit, dans le fond, silhouettée sur un ciel bleu, une ville qui serait Middelbourg, petite cité créée au nord de Bruges par le célèbre *maître d'hôtel* des ducs de Bourgogne, Pierre Bladelin. Il n'est pas interdit de discerner dans l'éclat des costumes, l'animation de la scène, un certain souvenir du grand Ombrien que Roger avait admiré par dessus tous les autres maîtres d'Italie, Gentile da Fabriano. Roger à présent est moins préoccupé de l'expression intérieure que de la richesse pittoresque de l'effet et de l'élasticité des mouvements. Les naïvetés archaïques ont disparu ; plus de banderoles, plus d'inscriptions. Notons pourtant un délicieux anachronisme : le Crucifix pendu à l'édifice romantique où vient

de naître Jésus. Et si le paysage urbain n'est qu'un décor, exquis et lointain, d'où l'âme de l'œuvre est comme absente, l'effet total (malgré de fortes restaurations) est si heureux, la candeur de la Vierge si douce que seules viennent à l'esprit des idées d'admiration et d'adoration. L'un des volets répète le thème cher à Roger: l'*Annonciation;* la chambre est la même que dans les *Annonciations* d'Anvers et du Metropolitan Museum; la forme a gagné, les mouvements sont plus souples, mais la tendance à l'abstraction, cette fois trop sensible, nuit à l'expression des figures. L'autre volet, avec la *Présentation au Temple,* nous introduit dans une église romane qui rappelle le transept de la cathédrale de Tournai, et ce décor donne une ampleur extraordinaire à la cérémonie qui offre encore une fois ce double caractère de réalité et de mysticisme que nous avons souligné dans le *Retable des sept Sacrements.* Dans les figures mêmes de cette *Présentation* s'affirme une tendance à la monumentalité qui pourrait bien avoir été inspirée par l'Italie et ramenait Roger aux visions grandioses de ses débuts. Ce triptyque fut sans doute tout de suite célèbre. Dès le XV[e] siècle, un peintre colonais l'interprêtait dans une verrière du Dôme. Memlinc devait en utiliser la disposition générale pour sa précieuse *Epiphanie* du frère Jean Floreins. Le style du triptyque de Munich annonce d'ailleurs l'art de Memlinc et Friedländer suppose que Roger le peignit alors que maître Hans fréquentait son atelier. Les figures féminines d'une *Présentation au Temple* de la collection Czernin (Vienne) ont également quelque parenté avec celles du *Retable de Sainte-Colombe* et furent peintes par un imitateur de Roger vers 1470.

Le triptyque de Pierre Bladelin, *maître d'hôtel* des ducs de Bourgogne (musée de Berlin), est difficile à dater, mais il appartient certainement aux dix dernières années de la vie de Roger. La *Nativité* est représentée au centre avec le portrait du donateur; on voit sur les volets, à droite, la *Vision de la Sybille tiburtine,* à gauche, *Les Rois à qui apparaît l'étoile.* Dans notre grand XV[e] siècle, il est peu de peintures qui puissent rivaliser avec celle-ci pour la beauté et la séduction du coloris. L'œuvre est d'une conservation parfaite et il semble que Roger ait voulu y démontrer que lui aussi était maître de la couleur et qu'en juxtaposant ses tons très purs il savait éviter « les défauts d'une mosaïque multicolore ». On ne peut pas ne pas admirer les conquêtes techniques dont témoigne ce chef-d'œuvre. Non seulement l'architecture a cessé de former la césure entre les panneaux, mais les groupes de figures sont disposés avec un équilibre tel, qu'ils deviennent les facteurs de l'ordre. La

93. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait de vieille dame.
(*Collection Maurice de Rothschild, Paris*)

94. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait de jeune femme.
(*Dessau, Château Ducal*)

95. — ROGER VAN DER WEYDEN
Portrait de jeune femme.
(*National Gallery, Londres*)

96. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)
Portrait de femme.
(*National Gallery, Londres*)

disposition des personnages de la *Nativité* est particulièrement ingénieuse. Les silhouettes sont présentées de trois quarts et forment un triangle que domine la Vierge. Les personnages agissent avec aisance et maîtrisent leurs gestes; on ne retrouve même plus le souvenir des aspects massifs de Robert Campin; tout est devenu plus libre, plus souple, et si ce n'est plus le grand dramaturge qui parle ici, le mystique reste toujours aussi profond dans cette Vierge extraterrestre, dans ce Pierre Bladelin vêtu de noir et si religieux «avec sa face chevaline, ses joues rases, son air à la fois sacerdotal et princier» (J. K. Huysmans). Il est abimé dans sa contemplation, loin de tout, comme la *Madeleine* de la National Gallery. « Ce qu'il prie bien celui-là » s'écrie l'auteur de la *Cathédrale*, qui affirme avec force: le triptyque de Bladelin est « l'exoration colorée la plus pure qui soit dans la peinture... Le chef-d'œuvre de la Noël est à Berlin ».

Ce chef-d'œuvre fut donné par Pierre Bladelin à l'église de Middelbourg, la petite ville créée par le fameux maître d'hôtel. Cette église, dépouillée de l'original par le marchand Nieuwenhuys, — celui-là même qui vendit au roi de Prusse les volets de l'Agneau, — ne possède plus aujourd'hui qu'une copie. Une réplique de la partie centrale figurait dans la vente de la collection Weber (Hambourg), avec un berger en adoration à la place du donateur. Une autre copie de cette *Nativité* se trouvait dans le commerce à New-York, en 1912, avec plusieurs bergers substitués à Bladelin.

***

Roger van der Weyden mourut à Bruxelles, le 18 juin 1464. Sa femme fut ensevelie à ses côtés, à l'église Sainte-Gudule, devant l'autel de sainte Catherine. « *Magister Rogerus van der weyden excellens Pictor, cum uxore, liggen voor sinte Cathelijnen autaer onder eenen blauwen steen, daer en doye op staet* ». Tel est le texte du registre des sépultures conservé dans les Archives de la Collégiale bruxelloise. « *Maître Roger van der Weyden, peintre éminent, et sa femme, reposent devant l'autel de sainte Catherine, sous une pierre bleue où est représenté un mort* ». Le mot *doye* appartient au plus pur dialecte local et le chanoine qui rédigea la note se servit d'une combinaison trilingue: latin, flamand et... bruxellois. Cette chapelle Sainte-Catherine, démolie en 1533, était à gauche du chœur, du côté où s'élève aujourd'hui la Banque Nationale. Etait-ce la troisième ou la quatrième? Malgré nos recher-

ches, il ne nous a pas été possible de tirer ce petit problème d'archéologie au clair (1). — Une messe pour le repos de l'âme du maître fut célébrée également à Tournai. L'année de sa mort, le compte de la corporation des peintres tournaisiens porte la mention: « Payet pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc à cause du service de maître Rogier de le Pasture, natif de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Bruxelles, pour ce IIII gros ½ » (2). Roger n'avait point cessé d'entretenir des relations de tout genre avec la ville des « Choncq Clotiers »; en octobre 1435, il y avait acheté des rentes viagères pour sa femme, ses enfants Corneille et Marguerite et pour lui-même (3). Le 16 avril 1440, il donnait procuration à deux habitants de sa ville natale pour régler les intérêts de Henriette, fille de sa sœur Jeanne de le Pasture. Qu'on ne s'étonne point de ces fréquentes mentions financières. « Il devint très riche », dit Van Mander — le fait est positivement confirmé par des documents, — « et laissa aux pauvres d'abondantes aumônes », ajoute le chroniqueur, qui prend ses informations chez le grand admirateur de Roger, Lampsonius, lequel avait écrit en parlant du peintre de Bruxelles: « Les biens que tu laissas à la terre périront sous l'effort du temps, mais tes bonnes œuvres brilleront impérissables au ciel ». Lampsonius, dans son lyrisme, semble avoir quelque peu exagéré la charité du pourtraiteur de Bruxelles. Les tableaux des pauvres de Sainte-Gudule ne renseignent, en 1464, année de la mort du maître, qu'une somme de 2 peters valant 9 sous de gros, payée par les exécuteurs testamentaires, le 23 juin (4). La bienfaisance et la piété de Roger doivent tout de même être mises hors de doute; elles ajoutèrent sûrement à l'émotion produite par sa mort et qu'une épitaphe perpétue avec éloquence: « Sous cette pierre, Roger, tu reposes sans vie, toi, dont le pinceau excellait à reproduire la nature. Bruxelles pleure ta mort: elle craint de ne plus revoir d'artiste aussi habile. L'art gémit aussi, privé d'un grand maître que nul n'a égalé » (5).

Roger van der Weyden laissait trois fils et une fille; Corneille, le fils aîné que nous avons déjà mentionné, mourut en 1473; Pierre, le second, fut peintre et mourut après 1514; Jean, le cadet, devint orfèvre et mourut en 1468.

---

(1) Cf. Notre article de *Wallonia*, juillet-août 1920 (*Le tombeau et la maison de Roger de le Pasture*).

(2) Cf. HOCQUET, op. cit., p. 9.

(3) Ibid. p. 11.

(4) PINCHART. Bulletin des Commissions royales d'art et d'architecture. T. VI, p. 478.

(5) Cf. ALPH. WAUTERS. Roger van der Weyden. Op. cit., p. 44.

97. — ROGER VAN DER WEYDEN
Descente de Croix.
(*Musée Royal de La Haye*)

L'Empereur Auguste
et la sibylle de Tibur.

98. — ROGER VAN DER WEYDEN
Le triptyque Bladelin.
La Nativité.
(*Musée de Berlin*)

Les Rois Mages.

Pierre eut un fils, Goswin, qui peignit également et mourut à Anvers, laissant à son tour un fils peintre qui porta le nom de Roger (1). Mais surtout la postérité artistique du grand Roger de le Pasture fut considérable. La vogue de ses inventions est proclamée par le nombre de leurs répliques; la plupart des maîtres néerlandais ont subi son action et les plus grands n'ont pu s'y soustraire, à commencer par son propre maître Robert Campin, puis ensuite Dieric Bouts, Memlinc, quantité de peintres brugeois et bruxellois parmi lesquels de très hautes personnalités comme Gérard David, Ysenbrant, Bernard d'Orley, — des anonymes de marque comme le maître de la Légende de sainte Ursule, le maître de la Légende de la Madeleine, — des peintres archaïsants ou de second plan comme Colin de Coter, Albert Bouts et le petit-fils du grand Tournaisien Goswyn van der Weyden. A travers Quentin Metsys, l'accent pathétique de Roger vibre dans la *Pietà* de Willem Key (Munich), qu'on peut tenir pour un prélude aux drames rubéniens. Le génie de Roger s'imposa aux écoles d'Alsace, de Nuremberg — ainsi qu'en témoignent Martin Schoen, Frédéric Herlin — et d'Italie, spécialement aux maîtres de Ferrare. L'influence du maître sur les cartonniers de tapisseries est attestée notamment par deux tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles: un *Saint Luc* des débuts du XVI[e] siècle, avec l'Hôtel de ville de Bruxelles dans le fond, et la *Légende d'Herkenbald* (sujet traité par Roger pour ses tableaux de justice) par maître Léon ou Lyon, exécutée en 1513, d'après les esquisses de Jean van Brussel dit van Room. Brodeurs et graveurs s'inspirèrent de Roger, mais surtout les sculpteurs brabançons de retables. Comme tous les peintres du XIV[e] et du XV[e] siècle, Roger fut employé souvent à des travaux d'*estoffaiges* de statues. (En 1439, il polychrome un monument votif pour le couvent des Récollets de Bruxelles, et en 1461, il expertise un étoffage exécuté par Pierre Coustain). Sculpteur ou non, il fut en commerce étroit avec les imagiers et tout naturellement leur art devait se nourrir de son génie. Particulièrement persuasive à cet égard est une *Pietà* de la collection De Decker (Forest-Bruxelles) — exécutée vers 1450; en noyer, portant le maillet, marque de Bruxelles — qui, pour la vérité déchirante, le rythme et le style, est si près de Roger qu'on est tenté d'y voir une sculpture de sa main. Pourquoi n'aurait-il

(1) L. DE BURBURE. *Documents biographiques sur les peintres Goswin et Roger van der Weyden le Jeune, Bulletin de l'Académie de Belgique*, 2[e] série. T. XIX (tiré à part, Hayez, 1865).

pas à l'occasion pratiqué l'enluminure? La page initiale des célèbres *Chroniques de Haynaut* (Bibliothèque royale de Belgique) montre Philippe le Bon accompagné de son fils Charolais et de son chancelier Nicolas Rolin, recevant l'hommage du manuscrit. On attribua jadis cette page illustre à Roger; nous sommes de ceux qui la lui restituent.

***

Nature douce, élevée, aspirant aux interprétations mystiques, ne retenant du drame que des émotions épurées et pleines de caractère, Roger van der Weyden a suivi une autre voie que Jean van Eyck. Ses visions restent plus imprégnées du grand lyrisme médiéval; l'individualisme marqué, le naturalisme extraordinairement affirmatif qui font de Jean van Eyck le maître par excellence du nouvel art septentrional n'ont point soumis Roger van der Weyden à leur loi. Pour mieux dire, le grand peintre wallon n'a pas accepté toutes les hardiesses de l'école brugeoise. Son sentiment est plus traditionnel, un peu timide parfois dans la réalisation, mais toujours extrêmement pur et haut quant à l'objet à fixer. Son idéal ne s'arrête point à la vérité formelle; il la dépasse et, malgré les imperfections et les ingénuités de forme, va rejoindre une beauté supérieure. Par là, Roger van der Weyden se montre le successeur de la grande école de sculpture médiévale, non des imagiers tournaisiens considérés comme les précurseurs du réalisme septentrional, mais des maîtres sublimes du XIII[e] siècle français. Il ne copie point l'image de la libre nature en sa complexité. Inventeur sans fin, il imagine, ordonne, choisit. C'est un latin. Et pour d'un coup d'œil apprécier sa sensibilité, sa vérité intérieure, son humanité idéale, il suffit de plonger nos yeux et nos âmes dans ce drame, — où tout comme dans la foi de Laurent Froimont s'enferme un infini — notre petite *Pietà*. Est-ce à dire qu'il ne connut point cet amour tyrannique de la réalité positive, où l'école flamande trouva sa grandeur? Il s'est nourri de cet amour comme tous les peintres de nos régions, mais, ainsi que nous l'avons montré pour les *Sept Sacrements*, il a su maintenir en parfaite harmonie ses tendance mystiques et son besoin de réalité. Une vertu conciliatrice dominait son génie; elle s'est répandue dans ses œuvres, et c'est là peut-être la cause de leur extraordinaire popularité. Le XVI[e] siècle lui rendait encore pleine justice et nous avons dit combien Van Mander appréciait chez Roger l'art de traduire les mouvements de l'âme. Remarquons à quel

99. — ROGER VAN DER WEYDEN (?)
Retable dit de Cambrai.
(*Musée du Prado, Madrid*)

100. — ROGER VAN DER WEYDEN
Sainte Famille avec saint Paul et un donateur.
(*Ancienne collection Crespi*)

point sont équitables les jugements émis sur l'art du XV[e] siècle par le bon vieux chroniqueur romanisant, si rudement malmené de nos jours pour les lacunes de son érudition. Le ciel nous garde de faire état de nos connaissances sur Roger van der Weyden. Trop d'hypothèses réclament confirmation; trop de « faits acquis » veulent un nouveau contrôle. Peut-être ne sommes-nous pas beaucoup plus avancés que Van Mander... Du moins pouvons-nous apporter au grand peintre de Bruxelles une admiration réfléchie. Et qu'importe le reste, après tout, si le génie a trouvé le chemin de notre esprit et de notre cœur!

JACQUES DARET

Jacques Daret, condisciple de Rogelet de le Pasture chez Robert Campin, fut un artiste très en vue du XV[e] siècle néerlandais (1). Les renseignements rassemblés sur sa carrière et spécialement sur la période de sa formation nous initient aux aspects professionnels, moraux et intellectuels d'une vie d'artiste au XV[e] siècle. Il sortait d'une famille d'ouvriers-artistes; son grand-père était « escrinier » et exécuta des sculptures sur bois pour la ville et les églises; son père s'intitulait tailleur d'images, c'est-à-dire qu'il sculptait aussi bien la pierre que le bois. Né vers 1403, Jacques Daret passa ses premières années chez son père et son grand-père « où des meubles, des *images*, des retables, des tabernacles de bois sculpté furent les objets qui éveillèrent sa curiosité » (2), puis entra dans l'atelier de Robert Campin, où le premier texte qui le concerne (avril 1418) le dit logé, nourri et « ouvrant de son métier ». Dès lors « Jacquelotte » vit de son travail. Son père, de temps à autre, intervient pour liquider quelque dépense extraordinaire. C'est ainsi que Jean Daret rembourse à son fils les frais occasionnés par la cérémonie de... la tonsure! Le jeune homme acquit en effet la qualité de *clerc*, complément ordinaire des professions intellectuelles. « On recevait la tonsure cléricale dans le but, soit de jouir d'un bénéfice ecclésiastique, soit d'échapper aux juridictions laïques » (3). La *clergie* impliquait un certain degré d'instruction. Les maîtres d'alors ne se contentaient pas d'être de grands techniciens; ils connaissaient le latin, l'histoire religieuse et profane. Barthélemy Facius, contemporain de Jean van Eyck, vante, nous l'avons vu, l'érudition de l'illustre Flamand.

En 1426, Jacques Daret accomplit le pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, qui prenait quinze jours, et ce n'est que l'année suivante qu'il cesse d'être *varlet* chez Robert Campin pour devenir *apprenti* chez le même maître. L'*appresure* ou apprentissage dans les corporations artistiques, suivait la période consacrée

(1) Cf. HOUTART, op. cit.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

à l'éducation complète du valet; l'apprenti était souvent un artiste achevé, auquel on n'accordait le titre et l'indépendance du maître que lorsqu'il avait apporté pendant plusieurs années le concours de son talent à celui qui l'avait formé. Les règlements corporatifs prévenaient les dangers d'ingratitude. Et quand enfin l'apprenti devenait à son tour chef d'atelier, sa maîtrise s'imposait à tous. Le jour où « maistre Jacques Daret, natif de Tournai, fut reçu à la franchise du métier des peintres, » ce jour même, « fut fait ledit Jacques prévot de Saint-Luc icelui jour au dîner (18 octobre 1432)». L'événement est exceptionnel. Daret cesse d'être apprenti pour devenir prévot de la Gilde. Il avait travaillé de 1418 à 1432 chez Robert Campin, pendant 14 ans! Plus d'un apprenti, à ce compte, aurait pû être choisi comme prévot de la Gilde le jour de son accession à la maîtrise.

En 1434, Daret travailla pour l'abbé de Saint-Vaast à Arras; à la date du 8 mai 1436, il reçoit un élève, Eleuthère du Pret qui entre chez lui « pour apprendre l'enluminure », preuve que Daret n'était pas seulement peintre de retables. En 1441, il est mandé à Arras pour fournir aux fabriques de tapisseries des cartons représentant des sujets historiques et religieux. Il s'installe dans cette ville, semble-t-il, de 1449 à 1453; il y exécute pour l'abbé de Saint-Vaast « ung patron de taille de couleur à destrempre... ouquel est *listoire de la Resurrection Nostre Seigneur Jhesu Crist* bien pointe et figurée », patron qui fut traduit en tapisserie de haute lisse; il fournit au célèbre fondeur Michel de Gand, à Tournai, le dessin d'une lampe destinée à l'église abbatiale de Saint-Vaast; enfin il dore une colombe, des candélabres, un support appartenant à l'église de la même abbaye. — En 1454, il est à Lille et collabore avec ses quatre « varlets » aux fêtes fameuses du *Vœu du Faisan* qu'Olivier de la Marche dans ses *Mémoires* décrit comme « chose très solennelle et qui vaut le ramentevoir ». Seul entre tous les « maistres estrangiers », Daret reçoit vingt sous par jour, tandis qu'un Simon Marmion ne reçoit que douze sols. En 1461, sa ville natale lui paie l'étoffage d'une statue du beffroi et enfin, en 1468, parvenu sans doute au faîte de sa réputation, nous le trouvons à Bruges, où les meilleurs peintres des Pays-Bas étaient rassemblés pour décorer luxueusement la ville à l'occasion des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. Daret a-t-il dirigé les travaux? On l'a affirmé puis contesté. « A Jacques Daret, — disent les comptes de Bourgogne, — maistre pointre demourant à Tournay, conduiteur de plusieurs autres pointres soulz lui, payet pour XVI jours qu'il a ouvré de son mestier aux entremetz

101. — JACQUES DARET
La Visitation.
(*Musée de Berlin*)

102. — JACQUES DARET
L'Adoration des Mages.
(*Musée de Berlin*)

au pris de XXIIII s. pour son salaire et III s. pour sa dépense de bouche ». Il touche donc 27 sols par jour; *un maître ouvrier de la ville de Bruxelles,* Frans Stoc, jouit seul d'un traitement semblable, tandis que *Hugues van der Gous,* maître depuis un an, ne recevait que 14 sols par jour! Est-ce qu'alors comme aujourd'hui les hommes de génie étaient moins appréciés de leur vivant que les gens habiles? Est-ce que Jacques Daret, peintre de second plan, voire de troisième, se voyait confier des missions importantes à cause de ses qualités intellectuelles ou de ses facultés d'animateur? Après ces fêtes de Bruges qui nous disent le rôle considérable de Jacques Daret dans la vie artistique du temps, le maître tournaisien cesse de figurer dans les textes. Depuis un quart de siècle, il est sorti d'un oubli séculaire.

En 1902, M. Hulin de Loo (1) revêtait Jacques Daret de toute la gloire du maître de Mérode. Il soulignait les qualités narratives du peintre anonyme, son souci du récit pittoresque, sa manière de concevoir le retable, non plus traité comme une œuvre décorative en intime harmonie avec l'architecture, mais comme un objet meuble, un véritable tableau au sens moderne. Ces tendances et ces qualités, n'était-il pas naturel qu'on les rencontrât chez le dessinateur de cartons de tapisseries qu'était Jacques Daret, chez le décorateur qui inventa les subtiles merveilles des fêtes brugeoises de 1468? La démonstration parut convaincante, et toute la critique adopta l'hypothèse. Jacques Daret devint illustre. Or, il advint que M. Hulin de Loo lui-même, avec une habileté supérieure et aussi un réel courage, défit ce qu'il avait échafaudé avec tant d'ingéniosité et de patience. Il a retrouvé une œuvre authentique de Jacques Daret, et cette œuvre n'est pas de la main du maître de Mérode. Il fallait donc renoncer à identifier ce dernier avec Jacques Daret. C'est ce qu'a fait M. Hulin de Loo. L'œuvre en cause appartenait à l'abbaye de Saint-Vaast, à Arras, où nous signalions plus haut la présence du peintre tournaisien. L'abbé Jean du Clercq fit décorer la chapelle de Marie, dans le chœur de son église, d'un retable sur lequel nous renseignent d'anciennes descriptions et qui comprenait des parties sculptées et des panneaux peints. Les archives de l'abbaye mentionnent des payements à Jacques Daret pour la polychromie des sculptures et pour la peinture des volets. Jean Collard, dans le *Journal de la Paix d'Arras* (Paris, 1651), décrit le retable et énumère les sujets figurés sur les volets: l'*Annonciation,* sous laquelle se succèdaient la

(1) Dans son Catalogue de l'*Exposition des Primitifs de Bruges.*

Visitation, la *Nativité*, l'*Adoration des Rois* et la *Circoncision*. L'ensemble faisait l'orgueil de Jean du Clercq qui ne manquait point de montrer son retable aux princes et prélats passant par Arras. Pourtant, il n'y a ici qu'un reflet très atténué de l'art du maître de Mérode, et si nous avons accordé à la biographie de Jacques Daret un développement quelque peu disproportionné avec l'importance de cette œuvre retrouvée, c'est bien à cause des indications générales qu'on en peut déduire pour les conditions d'une carrière artistique au XV^e^ siècle.

Le musée de Berlin possède la *Visitation* et l'*Adoration des Mages* du retable de Saint-Vaast. L'abbé Jean du Clercq est représenté avec ses armes dans la première des deux compositions. Au musée du Petit Palais, à Paris, est conservée la *Présentation au Temple*, désignée à tort dans les descriptions anciennes comme étant une *Circoncision*. Quant à la *Nativité*, elle a pris place dans la collection Pierpont Morgan. Ces panneaux, légèrement plus hauts que larges, mesurent 58 cent. sur 52. « Les quatre peintures que Daret peignit quand commençait sa carrière indépendante, donnent une idée parfaite des pratiques artistiques en honneur à Tournai et dans l'atelier de Campin, ainsi que de l'aliment artistique que reçut Roger. Si l'éloquence des documents relatifs à Daret nous a fait espérer beaucoup, nous nous sentons déçus » (1). Friedländer a parfaitement caractérisé les quatre panneaux du retable de Saint-Vaast. La ligne d'horizon est étrangement élevée. Une petite bande du ciel est seule visible, et l'on en peut conclure que les traditions des ateliers de tapisseries étaient fortement répandues dans les milieux artistiques de Tournai et d'Arras. La disposition des paysages, avec les ondulations du terrain et les chemins sinueux, décèle un sentiment de l'espace analogue à celui de Roger; mais Daret garnit les prairies de l'avant-plan de fleurs, de feuilles, comme le ferait un décorateur, sans doute dans la tradition des dessinateurs de tapisseries. L'austérité de Roger lui est étrangère. Les décors d'architecture — hutte ou chapelle du temple — sont d'une construction pauvre et archaïque. Peintre, Daret appartient à la nouvelle génération, mais la structure est faible: les draperies sont vides, les plis creux et la richesse barbare des perles, pierres précieuses, galons ornés de lettres, ne donne point le change. Têtes à longs nez, bras courts, mains désarticulées, corps imprécis chargés de vêtements épais disent la médiocre connaissance qu'avait Daret de la forme humaine. Nous

(1) FRIEDLANDER, p. 59.

103. — Atelier tournaisien (J. DARET ?)
L'Histoire d'Alexandre (Tapisserie).
(*Palais Doria, Rome*)

104. — Atelier tournaisien (J. DARET ?)
L'Histoire d'Alexandre (Tapisserie).
(*Palais Doria, Rome*)

nous rendons compte des moyens dont le peintre disposait pour réaliser les travaux décoratifs des grandes fêtes princières. La rigueur des formes, pour de telles créations, était moins indispensable que le charme des tons et la variété de l'invention pittoresque. Certaines tapisseries du temps corroborent cette remarque, notamment la grande et belle tapisserie d'Alexandre, du Palais Doria, à Rome. Et Friedländer, à qui nous empruntons en grande partie cette analyse du talent de Daret, conclut: « Nous cherchons à concevoir la production de Daret comme le résultat de longues années d'études et à en déduire le savoir et la personnalité du maître. C'est ainsi que procéda Hulin de Loo pour aboutir à la conclusion que Robert Campin, le maître mort à Tournai le 26 avril 1444, n'est autre que le surnommé maître de Flémalle ».

PETRUS CHRISTUS

Jean van Eyck est un maître aristocratique; son art ne devait être goûté pleinement que par une élite. Roger van der Weyden connut la grande popularité grâce au langage universel que parlaient ses thèmes religieux. Les instincts bourgeois et démocratiques de la population des anciens Pays-Bas ne se reconnaissaient pas toujours dans la haute mystique de Roger et l'altière beauté des œuvres de Jean van Eyck. Les intérieurs du maître de Mérode, avec leurs étalages d'accessoires, devaient être tenus par maints esprits pour le *nec plus ultra.* La Flandre eut, elle aussi, un accessoiriste habile — en vérité d'ampleur moindre que Robert Campin — à qui furent refusés les vrais dons du créateur: Petrus Christus. Il se forma et se développa sous l'influence de Jean van Eyck, à l'égard de qui il garde la distance qui sépare le talent du génie. Bien qu'il ait connu des sources italiennes, il est le seul peintre du XV[e] siècle qui s'inspire d'une façon aussi fidèle et constante de l'inimitable peintre d'*Arnulfini.* Mais à la fin de sa carrière, Christus, devant l'immense ascendant que prenait Roger, renia son dieu pour demander un renouvellement à l'auteur de la *Descente de Croix* de l'Escurial. Car Petrus Christus vécut des découvertes d'autrui. On a vu longtemps en lui le créateur de la « peinture de genre », ou du moins le premier peintre qui ait entrevu le «genre» comme domaine spécial de la peinture. Mais ce mérite appartient sans conteste à Jean van Eyck. Les paysages de Christus ont une profondeur, une grâce, une atmosphère nouvelles; mais ici encore l'artiste semble tributaire d'autrui, peut-être de ces peintres harlemois dont le grand représentant Dieric Bouts, installé à Louvain, a fini par fournir également quelques traits à l'art composite de Christus.

Petrus Christus est né à Baerle (il y a deux localités de ce nom, l'une près de Gand, l'autre à la frontière hollandaise, au nord de Turnhout). Il obtint le droit de bourgeoisie à Bruges, en 1444. Sans doute avait-il travaillé chez Jean van Eyck et hérita-t-il de dessins et de projets du grand maître. Dans les inscriptions dont il accompagne ses peintures à l'imitation du peintre de l'*Agneau,* il signe XPI (Christi); mais les documents l'appellent Christus.

En 1454, il peignit pour le comte d'Etampes trois copies d'une *Madone* arrivée de Rome dans la cathédrale de Cambrai en 1451, et qui passait pour une œuvre de saint Luc (probablement quelque Vierge byzantine). En 1456, un peintre du nom de *Piero di Burges* travaillait à la Cour de Milan en même temps que Zanetto Bugatto et Antonello de Messine; ce Piero, suivant toute vraisemblance, était notre Petrus, qui aurait ainsi transmis les traditions eyckiennes dont il était détenteur à Antonello, lequel, contrairement à la croyance commune, ne vint jamais en Flandre. En 1462, Petrus Christus et sa femme devinrent membres de la Corporation de Notre-Dame de l'Arbre Sec et, en 1463, notre peintre, en collaboration avec un certain Pieter de Nachtegale, peignit un grand tableau de l'Arbre de Jessé que l'on portait dans la procession annuelle de la Confrérie du Saint-Sang. Christus mourut entre le 13 mars 1472 et le mois de novembre 1473. Il eut un fils naturel, Sébastien Christus, enlumineur, qui fut admis comme franc-maître le 13 mars 1476. Un fils de Sébastien, porteur à nouveau du nom de Petrus Christus, reçut la maîtrise en 1501. Guicciardini nomme *Pietro Crista,* en quatrième lieu après van Eyck; Vasari cite également le nom; Van Mander ne le mentionne plus. Ce sont les recherches de l'archéologue Weale dans les archives de Bruges qui de nos jours ont fourni des bases sérieuses pour l'étude biographique et critique de ce peintre (1).

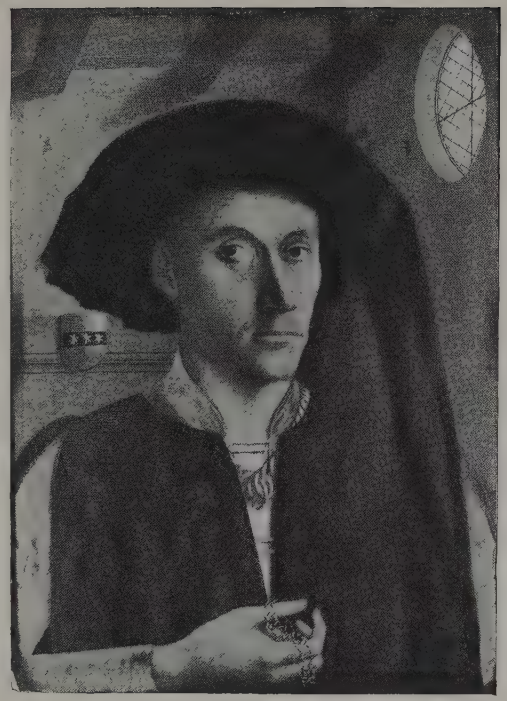
L'une des plus anciennes peintures connues de Petrus Christus doit être la *Madone* du musée de Berlin, provenant de la collection du marquis d'Exeter (Burleigh House), et que l'on tenait pour une œuvre de Jean van Eyck; en fait, c'est une copie, avec variantes, de la *Madone avec le Chartreux* de la collection de Rothschild. L'une des deux saintes a disparu; du prototype il reste la Madone, — à laquelle Christus a donné une tête de poupée ornée de longues boucles aux ondulations puériles, — la sainte Barbe et le chartreux (donc Herman Steenken, vicaire de la chartreuse de Sainte-Anne ter Woestyne, près de Bruges?). Les trois personnages sont placés dans un portique à travers lequel on aperçoit un site urbain, — comme dans l'œuvre de Jean. Le moine est un peu plus âgé que dans le tableau de la collection Rothschild, et Christus a dû le peindre d'après nature, peu après la mort de Jean van Eyck — vers 1444. Le pasticheur n'a pas été heureux dans les quelques traits qui sont de son invention. Dans le tableau Rothschild, sainte Barbe

(1) Peintres brugeois, Les Christus. Bruges, 1909. — Cf. article de Cohen dans le *Thieme.*

105. — PETRUS CHRISTUS
La Madone au chartreux.
(*Musée de Berlin*)

106. — PETRUS CHRISTUS
Donateur avec saint Antoine.
(*Musée de Copenhague*)

107. — PETRUS CHRISTUS
Portrait de jeune homme.
(*National Gallery, Londres*)



108. — PETRUS CHRISTUS
Portrait d'Edward Grymeston.
(*Collection Earl of Verulam, Corhambury*)

109. — PETRUS CHRISTUS
Portrait de jeune femme.
(*Musée de Berlin*)

pose la main droite sur l'épaule du chartreux et, de la gauche, tient la palme; la tour symbolique se dresse au-delà du portique et fait partie intégrante du site urbain. Chez Christus, la sainte Barbe « poupine » et bouclée comme la Vierge, tient la palme de la main qu'elle pose sur l'épaule du chartreux et met l'autre main sur la tour dressée dans le portique. Avec raison Friedländer voit dans cette modification un indice de « pédantisme prosaïque ».

Un *Donateur avec saint Antoine,* du musée de Copenhague, semble contemporain de la *Madone au Chartreux* de Berlin. C'est le volet très bien conservé d'un triptyque dont les parties disparues ont été remplacées au XVII[e] siècle par une *Madone* rubénienne. Weale voyait dans ce panneau un fragment du retable peint par Hubert van Eyck pour Robert Poortier (1). L'imitation du style eyckien est frappante. Mais quelle distance entre le portrait de ce donateur aux doigts de mannequin et celui de Judocus Vyd, entre ce saint Antoine démocratique et l'émouvant vieillard qui précède le cortège des ermites dans le polyptyque de Gand, entre les rochers sans grandeur du panneau de Copenhague et les masses impressionnantes devant lesquelles chevauchent les Juges intègres! — Le *Portrait de Jeune Homme* de la National Gallery (autrefois collection Salting) a été rapproché jadis du *Donateur* de Copenhague. Celui-ci porte à la ceinture une aumonière qui reparaît à la hanche du jeune homme. Cet accessoire pourrait être un indice de contemporanéité. Mais l'identité du style nous est un signe plus sûr; le portrait de la National Gallery appartient à la première manière, purement eyckienne, de Christus. Le *Jeune homme,* représenté en buste, ouvre un livre de prières; il formait sans doute diptyque avec une *Madone.* Derrière lui, une muraille est percée à droite et à gauche de portes cintrées. Sur le haut de la paroi est fixée une page de manuscrit, ornée d'une Sainte Face dont nous retrouvons une réplique — italianisée! — dans le catalogue de Christus.

S'installant définitivement à Bruges, cherchant à s'y créer des amitiés solides, songeant sans doute de bonne heure à s'inscrire dans quelque confrérie de choix, Petrus Christus a dû peindre, vers le moment où il acquérait le droit de bourgeoisie, une petite *Madone de l'Arbre Sec,* qui passa, il y a quelques années, d'une collection belge dans la galerie Ernst Oppler, à Berlin. La Madone est debout sur un arbre, dont le tronc se divise sous ses pieds en deux parties, ramifiées en multiples branches défeuillées à l'extrémité desquelles sont suspendus des A gothiques correspondant à quinze *Ave.* Entourée comme

(1) Cf. Tome I, p. 52.

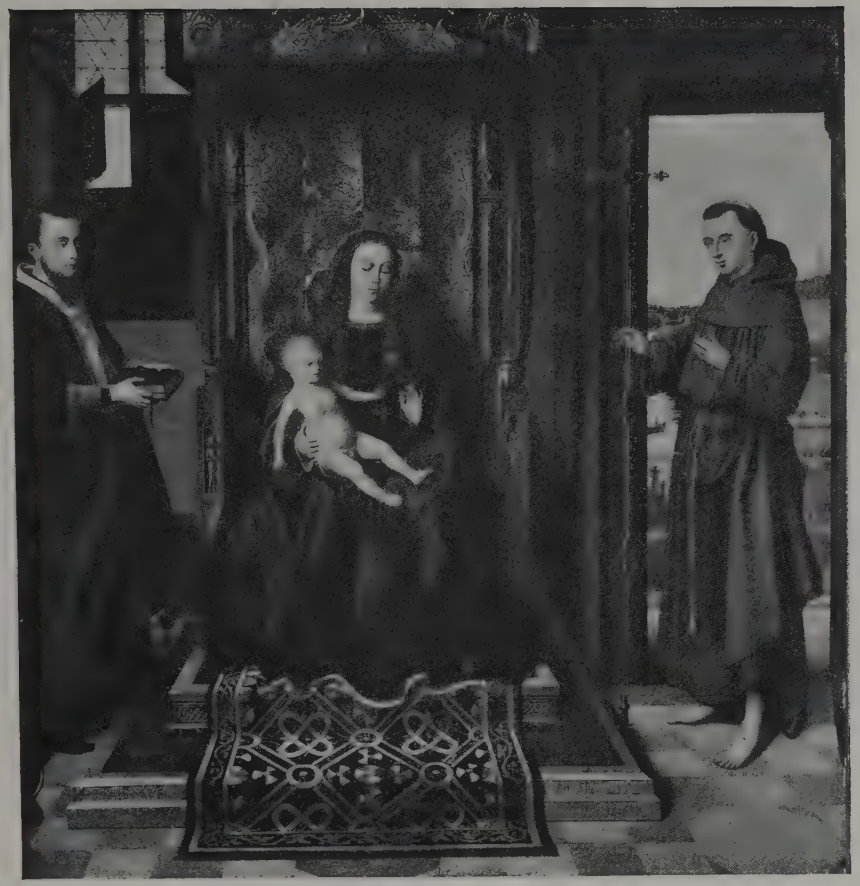
d'une *mandorla* d'épines, la Vierge « ten drooghen Boom» répète la *Madone au Chartreux* de Berlin, et si pour la curieuse iconographie de la composition, Christus s'est sans doute inspiré d'un modèle existant, sa *Vierge* est bien la « poupée » qu'il peignit à ses débuts.

Avec le *Portrait d'Edward Grymeston* (Earl of Verulam, Corhambury), s'ouvre la série des œuvres signées et datées de l'artiste. Le revers porte l'inscription: *XPI., me fecit A. 1446 Petrus.* Envoyé par Henry VI dans les Pays-Bas en 1445 pour y négocier un traité de commerce, Grymeston se trouvait encore à Bruxelles le 12 juillet 1446. Assurément l'empreinte eyckienne est sensible. Mais les modelés sont simplifiés, la lumière est répandue en très larges plans, une sorte d'esthétique «cubiste» semble avoir conquis l'épigone de l'analyste par excellence, Jean van Eyck, bref Christus parle ici un langage italianisant et l'on songe au style que Paolo Ucello et Domenico Veneziano répandirent en Toscane et en Ombrie vers 1440 (1). Rapprochez *Grymeston* du *Jeune homme* de la National Gallery, l'évolution est indéniable. Christus aurait donc fait un premier voyage en Italie, une dizaine d'années avant d'être appelé à la Cour de Milan? La chose n'a rien d'impossible. Nous retrouvons les mêmes signes d'italianisme dans d'autres portraits du maître: un *Portrait de Chartreux* (signé et daté 1446; collection du marquis de Dos Aguas, Valence); un *Portrait de jeune femme* (musée de Berlin); une *Dame au hennin* (collection Philipp Lehman, New-York). Le *Portrait de Chartreux* marque un sérieux effort d'analyse physique (le modelé de la tempe est d'une particulière vérité) et ne laisse pas d'impressionner par sa sévérité et sa finesse. Le *Portrait de jeune femme* a passé à tort pour le pendant du *Grymeston* de Corhambury. Les dimensions des deux panneaux diffèrent et il est peu probable que lady Grymeston ait accompagné son mari dans les Pays-Bas. Les yeux allongés à la chinoise, la bouche boudeuse d'enfant gâtée, cette *Jeune Femme* curieusement chapeautée, avec la large épingle qui dessine un boucle sur le front et la bride formant mentonnière, était digne au reste d'être ou de devenir la femme d'un ambassadeur. La facture un peu inconsistante de Christus s'est ajustée à merveille à la grâce encore indécise de cette jeune coquette. Par contre, il y a de la fermeté, presque de la dureté dans la *Dame au hennin,* dont l'attribution à Christus n'est pas inattaquable.

---

(1) Cf. Sir Charles Holmes. *Petrus Christus in Italy. Burlington Magazine*, n° CCLXVII, vol. XLVI, juin 1925.

110. — PETRUS CHRISTUS
Annonciation, Nativité, Jugement dernier.
(*Musée de Berlin*)



111. — PETRUS CHRISTUS
Madone trônant entre saint Jérôme et saint François.
(*Institut Staedel, Francfort*)

112. — PETRUS CHRISTUS
Saint Eloi.
(*Collection Baron Oppenheim, Cologne*)

Une *Madone à mi-corps*, en possession du comte Matuschka-Greiffenklau (château Vollrads, Rheingau), est contemporaine du *Saint Eloi* et porte l'inscription PETRUS - XPI - ME - FECIT - A° - D^{i} - 1449. Elle était recouverte d'une *Crucifixion* datée 1559, sous laquelle un restaurateur la découvrit en 1909. Pour autant que nous puissions en juger d'après une reproduction, elle n'offre point de caractères bien nets. On a supposé qu'elle avait été commandée par Eberhard von Greiffenklau, chanoine à Mayence et à Utrecht, qui l'aurait payée en monnaie de Mayence, ce qui aurait permis à Christus de peindre des spécimens de celle-ci parmi les pièces d'or empilées sur la table de son *Saint Eloi*. Ce dernier tableau, jadis dans la collection Oppenheim, à Cologne, à présent dans la collection Ph. Lehman, à New-York, est, lui aussi, signé et daté PETR XPI ME - FECIT - Ā - 1449. Cette œuvre célèbre est très peu religieuse, bien que le personnage principal en soit un saint. Assis à son comptoir, saint Eloi tient boutique d'orfèvre; de la main gauche il soulève un trébuchet à peser l'or, de la droite il manie un anneau; la jeune femme est pressée d'avoir l'alliance et avance un bras; le jeune homme, tout en coulant un regard vers le bijou, prend familièrement sa fiancée par l'épaule. Un étalage d'objets pittoresques garnit le fond à droite. Pour Weale, le sujet met en scène sainte Godeberte promise par saint Eloi au Christ devant le roi Lothaire! Mais où est le Christ? Où est Lothaire? Où est Godeberte? Pour Woltman, deux fiancés, faisant exécuter leur portrait à la veille de leur mariage, ont désiré se faire peindre aux côtés de saint Eloi. Pour Friedländer, les figures des jeunes gens ne sont pas des portraits et nous sommes en présence d'une représentation idéale de deux fiancés, ce qui s'accorderait avec l'hypothèse suivant laquelle l'œuvre aurait été peinte pour la corporation des orfèvres d'Anvers. (Un des derniers membres de cette Gilde a possédé le tableau). Le *Saint Eloi* de Christus, en tout cas, est une scène de mœurs racontée par un chroniqueur adroit, loquace, qui vise à de nombreux effets et souvent les obtient (les ombres projetées par les accessoires, la perspective du décor sont très justes), mais à qui sont refusées l'ampleur et l'unité du récit. A la concentration d'effet d'un Jean van Eyck succède la multiplicité sans nuance des inventaires que nous laissèrent les scribes notariaux du temps. La structure des têtes et leur éclairage procèdent à nouveau de ce cubisme un peu sommaire où il est peut-être permis de voir la conséquence d'un premier voyage en Italie. — Une petite *Pietà* du Metropolitan Museum à New-York, peinte avec soin et bien conservée, a pour fond un paysage eyckien, mais le

schéma iconographique dispose les personnages avec un rythme qui n'est pas propre aux maîtres septentrionaux. « Le corps du Christ déposé sur le sol, forme avec les deux hommes dont l'un soulève la tête du Sauveur et l'autre tient l'extrémité du linceul, ainsi qu'avec la Madeleine qui, penchée en avant, tend les bras, un arc de cercle, encadrant le groupe serré de Marie sans force et affaissée et de l'Evangéliste qui la soutient » (Friedländer)(1). Nous touchons à la maturité de Christus et cette *Pietà* doit être des environs de 1450.

En 1452, Christus peignit un diptyque conservé au musée de Berlin et composé de trois parties: sur le volet de droite, le *Jugement dernier,* sur celui de gauche, dans la partie supérieure l'*Annonciation,* dans la partie inférieure la *Nativité.* Une inscription dit: petrus - xri - me fecit - anno - domini - m - ccc - lii. (Il y a manque d'équilibre entre les deux volets et les figures sont à des échelles différentes). Le *Jugement dernier* est une réplique libre de la composition eyckienne conservée à Saint-Pétersbourg. Christus fait effort pour varier les expressions des personnages sacrés groupés sous le Sauveur; derrière le saint Michel dressé au centre de la composition, il montre la mer et (sous l'influence des paysagistes harlemois) donne une remarquable illusion de lointain. L'*Annonciation* fait penser à van der Weyden mais la Vierge est une poupée qui n'éprouve aucun émoi de la visite de l'Ange. La *Nativité* n'est pas sans évoquer le maître de Mérode et le paysage ici, avec ses ondulations boisées, ses chemins en lacets que bordent des châteaux crénelés est d'un maître qui sent toute la grâce de la nature et la traduit avec un charme très persuasif (suggéré par les premiers peintres de Harlem?). Très bien conservé, le diptyque de Berlin permet une étude complète du style de Christus à l'époque de sa maturité. — Une petite *Nativité* de la collection Henry Goldman, New-York, offre une composition toute semblable à celle de l'œuvre précédente; les deux volets de retable du musée de Berlin silhouettant les figures de *Saint Jean-Baptiste* et de *Sainte Catherine* sur des paysages d'une poésie harlemoise sont de la même époque (ces fragments ont été fortement restaurés) et de même la *Crucifixion,* jadis à la Maison gothique de Wörlitz et à présent au château de Dessau. Dans cette dernière œuvre, très bien conservée, le paysage s'apparente à celui de la *Nati-*

(1) P. 151.

113. — PETRUS CHRISTUS
Piétà.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

vité de Berlin, mais pour les figures, et spécialement les soldats vus de dos au premier plan, Christus reste soumis aux modèles de Jean van Eyck.

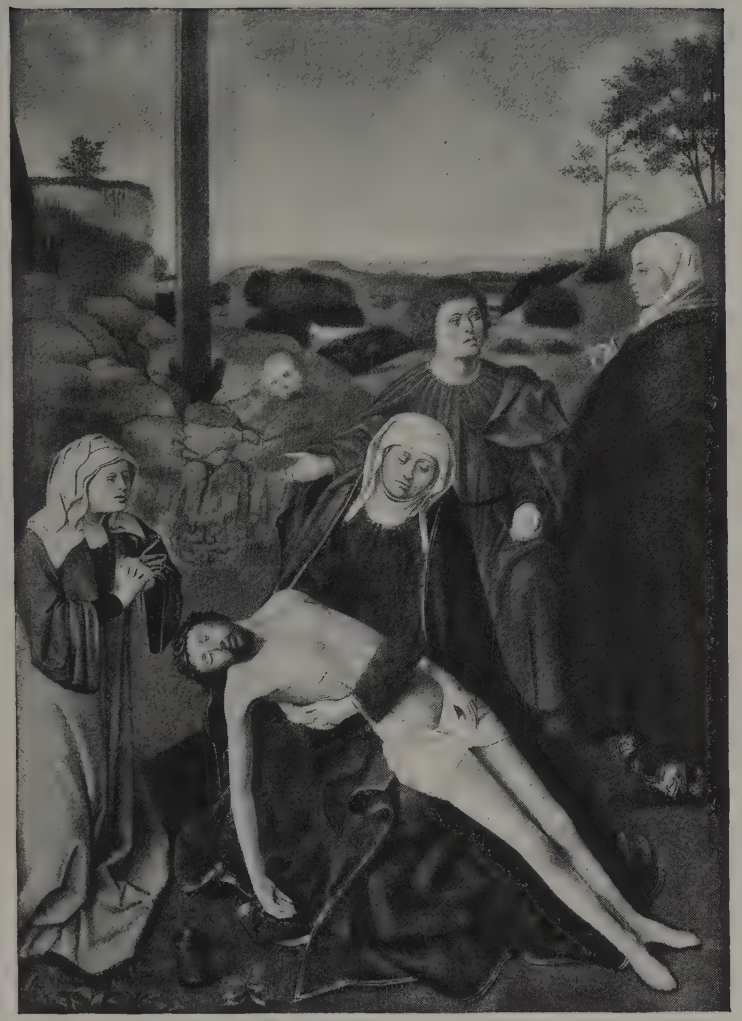
L'année 1457 — l'année qui suit celle où *Piero di Burges* séjourne à Milan — Christus signe et date une *Madone trônant entre saint Jérôme et saint François* (Institut Staedel à Francfort). Elle ne garde aucun reflet marqué de l'art italien. Weale a bien écrit que le personnage à droite de la Vierge n'était pas saint Jérôme mais le donateur et représentait « sans doute François Condulmaro, neveu du pape Eugène IV » mais son hypothèse n'a pas rencontré de crédit. On a trouvé à la Madone une grande ressemblance avec la *Madone de Lucques* de Jean van Eyck (également à l'Institut Staedel), à cause d'un certain tapis autour duquel la critique s'est livrée à de vives controverses. Une tradition voulait que Christus eût hérité de tout le matériel remplissant l'atelier de Jean van Eyck, lequel était tenu, non sans raison, pour son maître. Et l'on croyait que Christus avait reproduit dans ses œuvres des accessoires familiers à l'illustre peintre du chanoine van der Paele. Cette tradition n'a rien d'invraisemblable. Mais le tapis de Christus n'a pas la coloration chaude, la disposition somptueuse de celui de la *Madone de Lucques*. Epigone de Jean van Eyck, Christus souligne l'inimitable virtuosité de son modèle. — Une *Tête de Christ* couronnée d'épines, de la collection privée de M. Kleinberger, Paris, reproduit la Sainte Face qui décore le fond dans le *Portrait de Jeune Homme* de la National Gallery, mais avec je ne sais quel accent « antonellien » qui nous fait croire que l'œuvre fut peinte après la rencontre du peintre flamand et du grand maître sicilien. — Dans la *Pietà* de la collection Ad. Schloss (Paris), une figure de sainte Femme, sur le côté, contraste par son caractère sculptural et synthétique avec les personnages ramassés et un peu gauches que peint Christus; et c'est comme une réminiscence italienne qui garde sa netteté frappante en marge de la composition septentrionale.

Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles, possède le chef-d'œuvre de Petrus Christus: une grande *Déposition de Croix*, non signée, et qui doit être des dernières années du maître. Voici ce qu'en pensait M. Hulin de Loo en 1902: « L'attribution à celui-ci (P. Christus) s'imposa par la comparaison avec le *Saint Eloi*... Cependant il s'écarte notablement des œuvres du maître à Berlin, Copenhague et Francfort. L'explication du fait se trouve dans la nature impressionnable et dépendante de Petrus Christus. Là-bas il imitait les frères van Eyck; ici il imite surtout Dieric Bouts... On remarque aussi quelques réminiscences de Roger van derWeyden... Ce tableau

BARTON COLLEGE LIBRARY

doit dater de 1460 ou des années suivantes, à en juger par l'homme debout, dont la tête rasée entièrement rappelle l'édit de Philippe le Bon, de 1468, prescrivant aux nobles ce mode de coiffure à la suite d'une maladie qui l'avait obligé à se raser la tête. Il est donc de la fin de la carrière de Christus » (1). Remarquons avec Jacobsen (2) que le vaste paysage ondulé de notre *Déposition* présente une grande analogie avec celui de la *Crucifixion* de Wörlitz (à présent au château de Dessau) et constatons avec Friedländer que la composition, en arc de cercle, a le rythme et l'ordonnance générale de la *Pietà* du Metropolitan Museum, peinte par Christus vers 1450. La Vierge affaissée est sûrement inspirée de la Marie créée par Roger van der Weyden pour sa *Descente de Croix* de l'Escurial, que Christus doit avoir vue à Louvain. La Madeleine, détachée du groupe central et priant à gauche au pied de la Croix, s'inspire également des attitudes pathétiques de Roger. L'influence de celui-ci règnait presque sans conteste sur tous les Pays-Bas vers 1460; Petrus Christus, infidèle cette fois à Jean van Eyck, s'y soumet, tout en se souvenant (pour certains accessoires et vêtements et aussi pour le paysage) des Harlemois et de leur chef Dieric Bouts, installé à Louvain. Malgré ces réminiscences, malgré l'absence de lien psychique entre les personnages, malgré le manque total d'individualité des mains, toutes semblables, le XV[e] siècle flamand compte peu d'œuvres aussi nobles, aussi harmonieusement lisibles que la *Déposition* de Christus. On n'y surprend aucune violence, aucun éclat imprévu, aucun effet excessif. La simplicité de l'ordonnance, le modelé synthétique de certaines physionomies, la douceur rythmique du groupe principal et du paysage, rapprochent l'auteur de certains maîtres italiens — la figure féminine de gauche évoque l'orientalisme d'un Gentile Bellini ou mieux encore d'un Carpaccio — et font à nouveau contraste avec les tendances initiales de Christus. Toute l'œuvre est d'un maître qui aurait profité des enseignements de Roger, de Bouts, des Italiens, pour les unir par le charme d'un génie épris de noblesse, de douceur, de rythme, et même l'on serait tenté de songer à quelque disciple méridional de nos maîtres, si dans les replis des jolies collines du fond, entre saint Jean et l'homme rasé à la bourguignonne, on ne découvrait un village flamand, aux toits aigus, groupés en tas, près d'un château crénelé, très semblable à ceux qu'on découvre à Berlin dans le ravissant paysage de la *Nativité*.

(1) *Catalogue de l'exposition des Primitifs à Bruges.*
(2) Cf. *Gazette des Beaux-Arts.* oct. nov. 1906.



114. — PETRUS CHRISTUS
Piétà.
(*Collection Schloss, Paris*)

115. — PETRUS CHRISTUS
Calvaire.
(*Dessau, Château Ducal*)

116. — PETRUS CHRISTUS
Piétà.
(*Metropolitan Museum, New-York*)

117. — PETRUS CHRISTUS
Tète de Christ.
(*Collection Kleinberger, Paris*)

118. — PETRUS CHRISTUS
Madone debout.
(*Musée de Budapest*)

Il est d'autres œuvres de Christus auxquelles il est presque impossible d'assigner une place chronologique: *La Madone debout dans une porte cintrée* du musée de Budapest (on en signale deux répliques), la *Madone assise dans un portique* du Prado (assombrie par les vernis), un fragment de volet avec figure de donateur du Kestner Museum à Hannovre — et les vieux documents mentionnent deux œuvres dont la trace est perdue: un *Portrait de dame française* dans la collection de Laurent de Médicis, signalé dans l'Inventaire de 1492 comme œuvre de Pietro Cresti da Bruggia, et un *Christ en Majesté* que Pietro Summonte, en 1524, dans une lettre à Marc Antonio Michiel, indique comme étant chez Sannazaro: « *Christo in majestate, opera bona di un chiamato Petrus Christi, pictor famoso in Fiandria piu antiquo di Joannes e di Rogiero* ». Piu antiquo? Au fait Christus, avec ses personnages en général trapus, surmontés de têtes lourdes aux nez courts, ses Vierges poupines agrémentées de chevelures puérilement frisées au petit fer, devait souvent donner l'impression d'un maître antérieur à Jean et à Roger — surtout dans les peintures d'assez grandes dimensions. Ses petites œuvres sont plus vivantes, plus naturelles — Christus s'étant d'ailleurs surpassé pour l'ordonnance, le coloris, l'atmosphère dans sa grande *Descente de Croix* du musée de Bruxelles. Parmi les « observateurs » de premier ordre que compte l'école des Anciens Pays-Bas du XV[e] siècle, Christus est l'un des moins doués et des moins personnels. Et pourtant il excella dans la nature morte et le paysage. En ces temps bénis, les plus dépourvus d'entre nos peintres restaient gérants d'immenses trésors.

LE MAITRE DE L'ANNONCIATION D'AIX-EN-PROVENCE

Cet artiste « est le peintre le plus important de la génération qui suit immédiatement Johannes van Eyck et Robert Campin » (1). On ne connaît de lui qu'un triptyque dont les diverses parties se trouvent dispersées: le centre, l'*Annonciation* à l'église de la Madeleine à Aix-en-Provence; l'un des volets, le *Prophète Jérémie*, au musée de Bruxelles où il est entré en 1923; l'autre volet, le *Prophète Isaïe* chez sir Herbert Cook, à Richmond. Ce dernier panneau a lui-même été divisé; la partie supérieure: une *Nature morte* est au Rijksmuseum, à Amsterdam; les côtés et le bas en ont été diminués, en sorte que ce volet est sensiblement plus petit que celui du musée de Bruxelles. — La scène centrale procède du maître de Mérode et se rattache à l'*Annonciation* qui fait pendant, à Madrid, au *Mariage de la Vierge*, œuvre de début du présumé Campin. L'*Annonciation* de Madrid est-elle une œuvre originale ou n'est-elle que la copie d'une œuvre perdue du maître de Mérode ? La question n'est point tranchée. Il reste que le peintre de l'*Annonciation* d'Aix a certainement vu une composition du maître de Mérode semblable à celle de Madrid, — et selon toute vraisemblance l'œuvre originale. Chez Campin comme chez le maître d'Aix, la scène se passe dans un portique d'église; la Vierge est séparée de l'Ange, à Aix, par une colonnette surmontée d'une figure de prophète; à Madrid, par un pilier léger que termine un pyramidon; derrière la Vierge, dans les deux retables, une nef d'église se déploie en perspective. La dépendance du maître d'Aix vis-à-vis du tableau de Madrid — ou du prototype de celui-ci — est certaine. Le panneau de l'église est « la floraison exquise et magnifique d'un noble génie en pleine maturité. Quelle splendeur chaleureuse de lumière recueillie sous les ogives de la longue nef, quelle superbe disposition en oblique des lointains architecturaux, quelle sûreté de rendu dans tous les détails, dans l'apparition céleste de Dieu-le-

(1) Hulin de Loo. Note communiquée.

Père, les sculptures des voûtes et des colonnes, le prie-Dieu chargé de livres, le vase d'orfèvrerie où trempent des fleurs! » (1).

L'Ange « aux ailes diaprées » composées de plumes de chauves-souris (ce qui a fait soupçonner le peintre d'intentions sataniques!) reproduit l'attitude de l'Annonciateur de Madrid. Marie enfouie dans les ondes d'un manteau de brocart, joint ses mains effilées, et son visage gracieusement arrondi se tourne vers le prie-Dieu. Elle ne dérive d'aucune *Annonciation* antérieure mais a pour modèle la Vierge exquise de la *Nativité* du musée de Dijon. Hulin de Loo, à qui nous devons ces rapprochements, assigne avec raison d'autres ancêtres aux volets: ceux-ci ont été inspirés par l'extérieur des volets du retable de l'*Agneau mystique* — ce qui détermine pour l'*Annonciation* d'Aix une date postérieure à 1432. Les prophètes Jérémie et Isaïe sont placés sur des piédestaux, dans des niches, et surmontés d'une planchette supportant des livres, des accessoires divers, que protège la voûte en cintre surbaissé de la partie supérieure. « L'Ange et la Vierge ayant émigré vers le panneau central, le peintre a fait descendre d'un étage les deux prophètes qui, à Gand, étaient logés dans les voûtes. *Mais ils ont laissé là-haut leurs livres:* déjà remarquables à Gand, ceux-ci en vraies natures mortes, se développent...»(2). Le fait qu'on a privé Isaïe de sa « librairie » et que celle-ci constitue un vrai tableau (que l'on désignait jadis au visiteur du Rijksmuseum comme étant de Quentin Metsys!) est la preuve même — sauvage et d'autant plus saisissante — de l'importance attachée à ces natures-mortes. Les contemporains même en furent frappés, car le mystérieux fresquiste Justus d'Allemagne, qui décore, en 1451, un cloître à Gênes, s'en inspire et dispose un motif semblable au-dessus de son lavabo imité du retable de l'Agneau. « Descendus dans les niches, — poursuit Hulin de Loo — les prophètes ont pris place sur des socles à l'imitation des deux saints Jean de Gand ». Ils se détachent sur les fonds de leurs niches avec des jeux d'ombres et de lumière rappelant le clair-obscur des célèbres figures en grisaille du retable gantois. L'*Isaïe* a perdu son socle, tout comme ses livres. Sur le piédestal du *Jérémie* le nom du prophète est taillé dans la pierre avec l'art illusionniste des peintres de l'Agneau.

Au revers des volets est représenté le *Noli me tangere*. Le Christ est peint au dos du *Jérémie*, la Madeleine au dos de l'*Isaïe* « preuve — dit Hulin de

(1) Georges Lafenestre. *L'Exposition des Primitifs français. Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1904, p. 60 et 61.

(2) Hulin de Loo.

119. — MAITRE DE L'ANNONCIATION D'AIX
Triptyque de l'Annonciation (partie centrale).
(*Église de la Madeleine, Aix-en-Provence*)

120. — MAITRE DE L'ANNONCIATION D'AIX
Le Prophète Isaïe.
(*Collection Sir Herbert Cook, Richmond, partie supérieure au Rijksmuseum, Amsterdam*)

121. — MAITRE DE L'ANNONCIATION D'AIX
Le Prophète Jérémie.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles*)

122-123. — MAITRE DE L'ANNONCIATION D'AIX
La Madeleine et le Christ.
Revers des Prophètes Isaïe et Jérémie.
(*Richmond et Bruxelles*)

Loo — que le tableau a bien été peint pour l'église d'Aix où la partie centrale se trouve encore ». Mais la vaste érudition de notre confrère est en défaut sur ce point, car le retable de l'*Annonciation* ne se trouvait pas à l'origine dans l'église de la Madeleine où on l'admire à présent.

Lors de l'Exposition des Primitifs français en 1904, la critique rattachait le peintre de l'*Annonciation* d'Aix à l'école bourguignonne ou provençale. Hulin de Loo confère prudemment une physionomie dualiste au maître anonyme: « Français d'éducation flamande ou bien Flamand acclimaté en France ». Henri Bouchot dans son *Catalogue des Primitifs français* (n° 37) a le premier, je crois, constaté que la décoration générale de l'*Annonciation* d'Aix et les statuettes des Prophètes sont inspirées du *Puits de Moïse*. Il a signalé l'ornementation peu néerlandaise des chapiteaux, les modes françaises des costumes portés par les petits personnages, les fleurs de lis sans nombre semées sur le dais de l'autel. M. Conrad de Mandach, de son côté, identifia les armes représentées sur un vitrail de l'église où s'agenouille la Vierge. Ce sont celles de la famille de Mailli dont plusieurs membres furent en relation avec le roi René, — ce qui renforce l'opinion que l'œuvre, si elle n'est d'un Provençal, fut tout au moins exécutée en Provence. Le roi René s'était initié à la peinture flamande durant sa captivité à Dijon et à Lille. Remis en liberté, il gagna Naples et ne revit la Provence qu'en 1442. Il passe pour y avoir introduit le goût de notre art. C'est sans doute après 1442 que fut peint le triptyque de l'*Annonciation*, et avant 1451, Justus d'Allemagne ayant à cette date imité le peintre d'Aix.

Le *Noli me tangere*, figuré à l'extérieur des Prophètes, est peint à la *tempera* sur un fond crayeux et poli; par endroits, cette préparation est appliquée sur des bandes de toile destinées à dissimuler ou à égaliser les joints. Nos peintres du XV^e^ siècle connaissaient ces fonds blanchâtres, soigneusement poncés, sur lesquels ils dessinaient des contours à la *tempera* (la *Sainte Barbe* de Jean van Eyck); mais ils n'y peignaient point de grandes figures et n'avaient pas recours aux toiles marouflées sur panneau et préparées pour recevoir la peinture. En outre, ils n'utilisaient point le bois de sapin, comme l'a fait le peintre de l'*Annonciation* d'Aix, et se servaient généralement de chêne ou de châtaignier. Le Christ synthétique et lyrique peint au revers de *Jérémie* n'a rien de flamand; et il se détache sur un fond historié qui évoque quant au dessin, certaines inventions ornementales des peintres de Provence. Les mêmes remarques s'appliquent à la *Madeleine* qui est au revers du *Prophète*

Isaïe. Et une question se pose devant ces revers, fort différents du reste de l'œuvre : sont-ils de la même main? Ils semblent contemporains en tout cas. Une autre technique peut avoir déterminé un autre style, sans qu'il faille recourir à l'hypothèse d'une collaboration. Il reste que le tout, extérieur et intérieur, est sur bois de sapin (le panneau d'Amsterdam également, et l'extérieur en est recouvert, lui aussi, d'une toile enduite de plâtre). Style et technique de l'extérieur plaident en faveur d'une origine française. Mais l'impitoyable génie analytique déployé dans les accessoires du *Retable de l'Agneau* excita l'émulation du peintre des natures mortes disposées au-dessus des deux *Prophètes* et nous voici ramenés en pleine Flandre. Comme Hulin de Loo, contentons-nous, en attendant mieux, de qualifier de « franco-flamand » l'art du maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence.

Ce grand anonyme doit beaucoup à l'école pré-eyckienne de Dijon, tout comme le maître de Mérode, à l'inspiration de qui il finit par se soumettre en même temps qu'au génie des van Eyck. Peut-être le peintre de l'*Annonciation* d'Aix s'est-il formé dans le milieu dijonnais, presque en même temps que Robert Campin, lequel plus âgé et plus personnel finit par agir sur lui tandis qu'il recevait également la vive empreinte de l'art eyckien. Des influences semblables guident le génie d'un Conrad Witz dont la *Sainte Famille* de Naples et surtout la *Rencontre de sainte Catherine et de la Madeleine* du musée de Strasbourg évoquent si nettement les ordonnances, et, pour ce qui regarde les draperies, la rhétorique du maître de Mérode, — alors que l'esprit de Jean van Eyck semble avoir imprimé un essor définitif au paysagiste sublime du *Jésus sur les eaux* (1444) conservé à Genève. Conrad Witz est, lui aussi, tributaire du milieu dijonnais. Son père vécut à la cour de Bourgogne. Peut-être Conrad s'est-il rencontré à Dijon avec Robert Campin? Peut-être les nouveautés de celui-ci lui ont-elles été transmises par le maître de l'Annonciation d'Aix au moment où celui-ci traversait la Bourgogne pour aller de Flandre en Provence ou vice-versa? Foyer d'une grande école de sculpture, Dijon nous est apparu en outre comme le centre *pictural* le plus important de France aux environ de 1400. Le mouvement d'alors, cosmopolite et surtout italianisant, ne fut point nuisible à la naissance et au développement du nouveau style, puisque de grands maîtres du réalisme à son aurore semblent sinon engendrés du moins en grande partie formés par le grand centre bourguignon : Robert Campin, le maître de l'Annonciation d'Aix, Conrad Witz.

TABLE DES PLANCHES

		En regard page
Pl. I.	Fig. 1. — Robert Campin. *Triptyque de l'Annonciation.* (Coll. de la comtesse Jeanne de Mérode. — Château de Westerloo, Prov. d'Anvers).	6
Pl. II.	Fig. 2. — Robert Campin (atelier de). *Réplique de la partie centrale du Retable de l'Annonciation.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) . .	6
Pl. III.	Fig. 3. — Robert Campin. *Madone allaitant l'Enfant.* (National Gallery, Londres) ;	
	Fig. 4. — Robert Campin. *Le Bon Larron. Fragment d'une Descente de Croix.* (Institut Stædel, Francfort).	8
Pl. IV.	Fig. 5. — École Brugeoise. Vers 1500. *Portement de Croix. Crucifixion. Déposition de Croix.* (Musée de la cathédrale Saint-Sauveur, Bruges). .	8
Pl. V.	Fig. 6. — Robert Campin. *La Vierge et l'Enfant. Fragment d'un retable de la Vierge.* (Institut Stædel, Francfort) ;	
	Fig. 7. — Robert Campin. *Sainte Véronique. Fragment d'un retable de la Vierge.* (Institut Stædel, Francfort) ;	
	Fig. 8. — Robert Campin. *La Sainte Trinité* (grisaille). *Revers de la Sainte Véronique.* (Institut Stædel, Francfort)	10
Pl. VI.	Fig. 9. — École Bruxelloise. Vers 1500. *La Trinité* (d'après Robert Campin). (Musée communal de Louvain) ;	
	Fig. 10. — Robert Campin. *La Madone et l'Enfant.* (Musée de Berlin) .	10
Pl. VII.	Fig. 11. — Robert Campin. *Scènes du Mariage de la Vierge.* (Musée du Prado, Madrid) ;	
	Fig. 12. — Robert Campin. *La Madone trônant.* (Musée d'Aix-en-Provence;	
	Fig. 13. — Robert Campin. *Madone et Enfant.* (Musée de l'Ermitage, St-Pétersbourg)	12
Pl. VIII.	Fig. 14. — Robert Campin. *La Nativité.* (Musée de Dijon)	14
Pl. IX.	Fig. 15. — Robert Campin (d'après). *La Légende de saint Joseph.* (Église d'Hoogstraeten, Prov. d'Anvers) ;	
	Fig. 16. — Robert Campin (d'après). *Madone dans l'abside, avec deux anges musiciens.* (Collection Fiévez, Bruxelles)	14
Pl. X.	Fig. 17. — Robert Campin (d'après). *La Madone dans l'abside.* (Collection Böhler, Munich) ;	
	Fig. 18 — Robert Campin (d'après). *La Madone dans l'abside.* (National Gallery, Londres).	16
Pl. XI.	Fig. 19. — Robert Campin. *Crucifixion.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 20. — Robert Campin (d'après). *Messe de saint Grégoire.* (Ancienne collection Weber, Berlin)	16
Pl. XII.	Fig. 21. — Robert Campin (suite de). *Le Christ entre la Vierge et un donateur.* (Musée de la cathédrale Saint-Sauveur, Bruges)	18
Pl. XIII.	Fig. 22. — Robert Campin (suite de). *Le Christ parmi les anges portant les instruments de la Passion.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles).	18

		Le renvoi renvoie à la page
Pl. XIV.	Fig. 23. — Robert Campin (suite de). *Dieu le Père couronnant le Christ en Croix.* (Musée de Lyon).	20
Pl. XV.	Fig. 24. — Robert Campin. *Le Christ bénissant et la Vierge.* (Collection Johnson, Philadelphie) ;	
	Fig. 25. — Robert Campin. *Portrait supposé de Nicolas Rivoire.* (Musée de Berlin)	20
Pl. XVI.	Fig. 26. — Robert Campin. *Henrick von Werl présenté par saint Jean-Baptiste.* (Musée du Prado, Madrid) ;	
	Fig. 27. — Robert Campin. *Sainte Barbe (pendant du Portrait de Henrick von Werl).* (Musée du Prado, Madrid).	22
Pl. XVII.	Fig. 28. — Robert Campin (suite de). *Le Christ entre la Vierge et une donatrice.* (Collection Traumann, Madrid) ;	
	Fig. 29. — Robert Campin (d'après). *Vierge et Enfant.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	24
Pl. XVIII.	Fig. 30. — Robert Campin. *Portrait d'homme.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 31. — Robert Campin. *Portrait d'homme.* (National Gallery, Londres)	26
Pl. XIX.	Fig. 32. — Robert Campin (d'après). *Portrait de Barthélemy Alaitruye.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) ;	
	Fig. 33. — Robert Campin (d'après). *Portrait de Marie Poy.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	26
Pl. XX.	Fig. 34. — Robert Campin (d'après). *La Vengeance de Thompyr.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 35. — Roger van der Weyden. *Tête de Vierge (dessin).* (Musée du Louvre, Paris).	28
Pl. XXI.	Fig. 36. — Roger van der Weyden. *Descente de Croix.* Palais de l'Escurial, Madrid)	30
Pl. XXII.	Fig. 37. — Roger van der Weyden. *Descente de Croix (détail).* (Palais de l'Escurial, Madrid) ;	
	Fig. 38. — Roger van der Weyden (d'après). *Descente de Croix.* (Collection Demeulenaere, Bruxelles).	30
Pl. XXIII.	Fig. 39. — Roger van der Weyden (d'après). *Tête de femme en pleurs.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	32
Pl. XXIV.	Fig. 40. — Roger van der Weyden (d'après). *Retable de la Vierge* (volet). (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 41. — Roger van der Weyden (d'après). *Retable de la Vierge* (partie centrale). (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 42. — Roger van der Weyden. *Retable de la Vierge* (volet). (Metropolitan Museum, New-York).	32
Pl. XXV.	Fig. 43. — Roger van der Weyden. *Pietà.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	34
Pl. XXVI.	Fig. 44. — Roger van der Weyden. *Retable de saint Jean* (volet). (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 45. — Roger van der Weyden. *Retable de saint Jean* (partie centrale). (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 46. — Roger van der Weyden. *Retable de saint Jean* (volet). (Musée de Berlin)	36

En regard page

Pl. XXVII. Fig. 47. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Annonciation.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers). 38

Pl. XXVIII. Fig. 48. — ROGER VAN DER WEYDEN. *La Visitation.* (Pinacothèque de Turin);

Fig. 49. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Madeleine lisant.* (National Gallery, Londres). 38

Pl. XXIX. Fig. 50. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Saint-Luc peignant la Vierge.* (Pinacothèque de Munich);

Fig. 51. — ROGER VAN DER WEYDEN. *La Vierge assise.* (Collection Lord Northbrook, Londres). 40

Pl. XXX. Fig. 52. — ROGER VAN DER WEYDEN. *La Vierge et l'Enfant.* (Musée de Vienne) 40

Pl. XXXI. Fig. 53. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Jean Wauquelin présente son ouvrage à Philippe le Bon* (miniature). (Les Chroniques du Hainaut. — Bibliothèque Royale, Bruxelles);

Fig. 54. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Le pape Grégoire priant pour l'âme de Trajan et la Légende d'Herkenbalt* (tapisserie). (Musée historique de Berne) 42

Pl. XXXII. Fig. 55. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Retable des Sept Sacrements* (partie centrale). (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) 44

Pl. XXXIII. Fig. 56. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Retable des Sept Sacrements* (volet). (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers);

Fig. 57. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Retable des Sept Sacrements* (volet). (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) 44

Pl. XXXIV. Fig. 58. — ROGER VAN DER WEYDEN (épigone de). *Episodes de la Vie de saint Joseph.* (Cathédrale d'Anvers). 46

Pl. XXXV. Fig. 59. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Le Christ en Croix. Sainte Marie-Madeleine et Sainte Véronique.* (Musée de Vienne). 48

Pl. XXXVI. Fig. 60. — ROGER VAN DER WEYDEN. *La Vierge et saint Jean.* Collection Johnson, Philadelphie);

Fig. 61. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Christ en Croix.* (Collection Johnson, Philadelphie) 50

Pl. XXXVII. Fig. 62. — ROGER VAN DER WEYDEN (ou disciple de). *Crucifixion.* (Musée de Dresde);

Fig. 63. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Sainte Marguerite et sainte Apolline.* (Musée de Berlin);

Fig. 64. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Crucifixion.* (Musée du Prado, Madrid) 50

Pl. XXXVIII. Fig. 65. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Polyptyque du Jugement dernier* (ouvert). (Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune) 52

Pl. XXXIX. Fig. 66. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Polyptyque du Jugement dernier* (fermé). (Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune) 52

Pl. XL. Fig. 67. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Polyptyque du Jugement dernier* (détails) ***avant la restauration.*** (Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune) . . . 54

Pl. XLI. Fig. 68. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Polyptyque du Jugement dernier* (détails) ***avant la restauration.*** (Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune) . . . 54

		En regard page
Pl. XLII.	Fig. 69. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Mise au Tombeau.* (Musée des Offices, Florence) ;	
	Fig. 70. — ROGER VAN DER WEYDEN. *L'Exhumation du corps de saint Hubert.* (National Gallery, Londres)	56
Pl. XLIII.	Fig. 71. — ROGER VAN DER WEYDEN (et Memlinc ?) *Le Triptyque des Sforza.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	56
Pl. XLIV.	Fig. 72. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Madone avec quatre saints.* (Institut Stædel, Francfort)	58
Pl. XLV.	Fig. 73. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Triptyque de Jean Bracque* (partie centrale). (Musée du Louvre, Paris) ;	
	Fig. 74-75. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Triptyque de Jean Bracque* (volets). (Musée du Louvre, Paris).	58
Pl. XLVI.	Fig. 76. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Madone et Enfant.* (Collection Reyerson. Chicago) ;	
	Fig. 77. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Madone et Enfant.* (Collection Renders, Bruges).	60
Pl. XLVII.	Fig. 78. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Madone et Enfant.* (Collection Cassirer, Amsterdam) ;	
	Fig. 79. — ROGER VAN DEN WEYDEN (?). *Madone et Enfant.* (Musée de Berlin)	60
Pl. XLVIII.	Fig. 80. — ROGER VAN DER WEYDEN (épigone de). *Madone et Enfant.* (Musée Mayer van den Bergh, Anvers)	62
Pl. XLIX.	Fig. 81. — ROGER VAN DER WEYDEN (élève de). *Madone et Enfant.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles, n° 667) ;	
	Fig. 82. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Madone et Enfant.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles, n° 650)	62
Pl. L.	Fig. 83. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait de vieillard.* (Collection Wendland, Bâle) ;	
	Fig. 84. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait présumé de Jean de Gros.* (Collection Duveen Brs, Londres)	64
Pl. LI.	Fig. 85. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Philippe le Bon.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) ;	
	Fig. 86. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Portrait du duc de Clèves.* (Bibliothèque Nationale, Paris)	64
Pl. LII.	Fig. 87. — ROGER VAN DER WEYDEN (d'après). *Philippe le Bon.* (Musée communal de Bruges)	66
Pl. LIII.	Fig. 88. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Antoine, Grand bâtard de Bourgogne.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	66
Pl. LIV.	Fig. 89. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Philippe de Croy.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers)	68
Pl. LV.	Fig. 90. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Laurent Froimont.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	68
Pl. LVI.	Fig. 91. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait de jeune femme.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 92. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Charles le Téméraire.* (Musée de Berlin)	70

		En regard page
Pl. LVII.	Fig. 93. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait de vieille dame.* (Collection Maurice de Rothschild, Paris) ;	
	Fig. 94. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait de jeune femme.* (Dessau, Château Ducal)	72
Pl. LVIII.	Fig. 95. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Portrait de jeune femme.* (National Gallery, Londres) ;	
	Fig. 96. — ROGER VAN DER WEYDEN. (?) *Portrait de femme.* (National Gallery, Londres).	72
Pl. LIX.	Fig. 97. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Descente de Croix.* (Musée Royal de La Haye)	74
Pl. LX.	Fig. 98. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Le tryptique Bladelin. — La Nativité. — L'empereur Auguste et la sibylle de Tibur. — Les Rois Mages.* (Musée de Berlin)	74
Pl. LXI.	Fig. 99. — ROGER VAN DER WEYDEN (?). *Retable dit de Cambrai.* (Musée du Prado, Madrid) ;	
	Fig. 100. — ROGER VAN DER WEYDEN. *Sainte Famille avec saint Paul et un donateur.* (Ancienne collection Crespi)	76
Pl. LXII.	Fig. 101. — JACQUES DARET. *La Visitation.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 102. — JACQUES DARET. *L'Adoration des Mages.* (Musée de Berlin).	80
Pl. LXIII.	Fig. 103. — Atelier tournaisien (J. DARET ?). *L'Histoire d'Alexandre* (tapisserie). (Palais Doria, Rome) ;	
	Fig. 104. — Atelier tournaisien (J. DARET ?). *L'Histoire d'Alexandre* (tapisserie). (Palais Doria, Rome).	82
Pl. LXIV.	Fig. 105. — PETRUS CHRISTUS. *La Madone au chartreux.* (Musée de Berlin) ;	
	Fig. 106. — PETRUS CHRISTUS. *Donateur avec saint Antoine.* (Musée de Copenhague)	86
Pl. LXV.	Fig. 107. — PETRUS CHRISTUS. *Portrait de jeune homme.* (National Gallery, Londres) ;	
	Fig. 108. — PETRUS CHRISTUS. *Portrait d'Edward Grymeston.* (Collection Earl of Verulam, Corhambury) ;	
	Fig. 109. — PETRUS CHRISTUS. *Portrait de jeune femme.* (Musée de Berlin)	86
Pl. LXVI.	Fig. 110. — PETRUS CHRISTUS. *Annonciation, Nativité, Jugement dernier.* (Musée de Berlin)	88
Pl. LXVII.	Fig. 111. — PETRUS CHRISTUS. *Madone trônant entre saint Jérôme et saint François.* (Institut Stædel, Francfort) ;	
	Fig. 112. — PETRUS CHRISTUS. *Saint Eloi.* (Collection Baron Oppenheim, Cologne).	88
Pl. LXVIII.	Fig. 113. — PETRUS CHRISTUS. *Piétà.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)	90
Pl. LXIX.	Fig. 114. — PETRUS CHRISTUS. *Piétà.* (Collection Schloss, Paris) ;	
	Fig. 115. — PETRUS CHRISTUS. *Calvaire.* (Dessau, Château Ducal). .	92

En regard page

Pl. LXX. Fig. 116. — Petrus Christus. *Piétà*. (Metropolitan Museum, New-York) ;

Fig. 117. — Petrus Christus. *Tête de Christ*. (Collection Kleinberger, Paris) ;

Fig. 118. — Petrus Christus. *Madone debout*. (Musée de Budapest) . 92

Pl. LXXI. Fig. 119. — Maître de l'Annonciation d'Aix. *Triptyque de l'Annonciation* (partie centrale). (Église de la Madeleine, Aix-en-Provence) ;

Fig. 120. — Maître de l'Annonciation d'Aix. *Le Prophète Isaïe*. (Collection Sir Herbert Cook, Richmond, partie supérieure au Rijksmuseum, Amsterdam) ;

Fig. 121. — Maître de l'Annonciation d'Aix. *Le Prophète Jérémie*. (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) 96

Pl. LXXII. Fig. 122-123. — Maître de l'Annonciation d'Aix. *La Madeleine et le Christ*. — *Revers des Prophètes Isaïe et Jérémie*. (Richmond et Bruxelles) 96

TABLE DES MATIÈRES

Robert Campin 5
Roger van der Weyden 29
Jacques Daret 79
Petrus Christus 85
Le Maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence 95
Table des planches 99

Achevé
d'imprimer le
quinze novembre
mil neuf cent vingt-huit, par
l'Imprimerie J.-E. Buschmann,
a Anvers, pour Les Éditions
G. Van Oest, a Paris et Bruxelles

DATE DUE

768.492
fF46h
v.2

FIERENS-GEVAERT, H.
Histoire de la
peinture flamande.

DARTMOUTH COLLEGE
3 3311 01073 5845